Università degli Studi di Ferrara

Dipartimento di Studi Umanistici

Corso di Laurea in

LETTERE, ARTI E ARCHEOLOGIA

LA CATTURA DI CRISTO

UNA RICERCA E UN'ANALISI DELLA TELA DEL MUSEO D'ARTE OCCIDENTALE E ORIENTALE DI ODESSA

Relatrice: Prof.ssa Francesca Cappelletti

Correlatrice: Prof.ssa Giulia Silvia Ghia

Laureanda: Nataliia Chechykova

Anno Accademico 2017 - 2018

INDICE

INTRODUZIONE	3
Capitolo I - ICONOGRAFIA DELLA TELA	4
Capitolo II - IL BACIO DI GIUDA ISCARIOTA ALL'ACCADEMIA IMPERIALE	6
Capitolo III - IL QUADRO DI CARAVAGGIO MATTEI: I DOPPI E LE COPIE	8
Capitolo IV - LA TELA NAPOLETANA DELLA CATTURA DI CRISTO	11
Capitolo V - IL QUADRO A PARIGI	15
Capitolo VI - IL QUADRO IN RUSSIA	16
Capitolo VII - ALEXANDER BASILEWSKY	17
Capitolo VIII – IL QUADRO NEL MUSEO DI ODESSA	19
Capitolo IX - ANALISI CHIMICA DEI PIGMENTI	29
CONSIDERAZIONI FINALI	31
BIBLIOGRAFIA	36
RINGRAZIAMENTI	43

INTRODUZIONE

Il tema della ricerca che sarà al centro di questa tesi è un quadro appartenente alla Pinacoteca del Museo di Arte Occidentale e Orientale di Odessa in Ucraina[1] la *"Cattura di Cristo*", una tela che fino ai primi anni '90 era attribuita a Michelangelo Merisi detto il Caravaggio.

Le motivazioni di questa scelta sono dipese da una serie di inaspettate e piacevoli coincidenze, da una scelta puramente affettiva, ma soprattutto dall'attuale condizione del quadro in oggetto.

La prima è una coincidenza incredibile, quella di ritrovare proprio come una degli insegnanti nel mio corso di laurea la professoressa Cappelletti. Colei che all'inizio degli anni '90, insieme alla dottoressa Testa, attraverso puntigliose ricerche negli archivi Antici-Mattei ha fornito quegli strumenti documentali fondamentali, che qualche anno dopo hanno portato alla materiale scoperta della *"Cattura di Cristo"* a Dublino. Quadro che la critica internazionale ha definito il vero originale del Caravaggio, decretando ufficialmente perciò che l'opera di Odessa che mi accingo ad esaminare è da considerarsi una Copia.

La seconda è di carattere puramente affettivo, basta dire che io sono nata ad Odessa dove ho vissuto per gran parte della mia vita, e che questo quadro, che per i critici russi e poi sovietici è sempre stato attribuito al Caravaggio, è stato insieme ad altri quadri italiani presenti nella collezione del Museo "il primo approccio alla cultura italiana nella mia adolescenza". Le mie visite guidate con la scuola come studentessa e come insegnante poi sono state talmente tante che nel Museo di Odessa ho buona parte delle mie amiche più care.

Ultima ragione, che però in questi mesi di lavoro e ricerca in Italia e Russia, ma soprattutto in Ucraina è diventata la più forte in me, è la grave situazione nella quale attualmente versa questo splendido dipinto. Nel luglio del 2018 si è compiuto il decimo anno da quando il quadro non è più grado di essere esposto al pubblico. Dal suo ritrovamento in Germania e la conseguente riconsegna al Governo ucraino, nel 2010, il quadro è ancora a Kiev a disposizione dell'Autorità Giudiziaria, che solo nell'aprile del 2018 ha deciso, viste le pessime condizioni della tela, di sentenziare che il quadro potrà essere restaurato. Ovviamente ancora tempo passerà per poter vedere tale pregevole opera d'arte di nuovo esposta, perché naturalmente appena è stata ufficializzata la sentenza di dissequestro, si è aperta una notevole "querelle" su chi dovrà effettuare tali interventi di restauro e a tutt'oggi non si è giunti ad alcuna decisione. Un ulteriore affronto a questo splendido quadro che potrebbe forse non essere del Caravaggio, ma che è comunque un quadro originale del Seicento di pregevole fattura, che per anni ha fatto sognare generazioni di donne e uomini. E appunto il mio sogno è che nel suo piccolo questa tesi possa servire a riportarlo all'attenzione nel mio Paese, permettendomi di rivederlo dopo quasi tredici anni visto che l'ultima volta che potei ammirarlo fu proprio qui in Italia a Milano nel 2005.

[1] SAULENKO, LUDMILA, GLEBOVA, IRYNA (a cura di), *Odesskij Muzej Zapadnogo i Vostochnogo iskusstva (Museo dell'Arte Occidentale e Orientale di Odessa),* Kiev, Mysteztvo, 2016, p. 30, (traduzione mia)

Capitolo I - ICONOGRAFIA DELLA TELA

Il tema del quadro è chiaramente ispirato a quel passo del capitolo del vangelo di Marco 14,43-52 nel quale si descrive il momento in cui avviene il tradimento di Giuda. Il Caravaggio fa una scelta molto innovativa, sia per la composizione dei personaggi, rappresentati a grandezza naturale per tre quarti e sia per la forma dell'opera, rettangolare ed orizzontale nel suo sviluppo. Queste scelte mettono il fruitore di fronte ad ogni personaggio nei suoi particolari, costringendolo ad entrare quasi a forza in maniera minuziosa tra e dentro le figure, non consentendogli di "non vedere" ognuno dei sette personaggi nella loro azione. Anche per questo le figure dipinte occupano appositamente quasi per intero la tela, lasciando allo sfondo ovviamente scuro, minuscole parti.

Non un racconto, come ci hanno abituato tutti gli altri artisti prima di lui che hanno dipinto su questo argomento. Per i quali tutti i personaggi attraverso il momento nel quale venivano colti andavano a costruire una storia, in questo caso quella dell'arresto di Nostro Signore. Anche in questo caso Caravaggio fa una scelta differente non racconta una storia appunto, ma fotografa un attimo ben preciso. Quello che lui ritiene fondamentale nella presa di Nostro Signore, e si disinteressa di tutto quello che è prima o dopo quell'attimo, si potrebbe dire che estrapola dalla pellicola del racconto solo un “frame”, “quello del bacio” che cambierà la storia dell'umanità almeno per i credenti, quando proprio da un uomo che il Cristo era venuto a salvare viene tradito.

Per questo effetto particolare il Maestro sceglie una luce di taglio proveniente da sinistra, in alto (in fondo i personaggi principali sono proprio collocati nei due quadranti di sinistra) che mette in evidenza soprattutto quattro persone, mentre il resto del dipinto rimane in semi-ombra. L'unica luce che è ben presente nella composizione: la lanterna portata dal giovane servo non

rischiara la scena, ma illumina solo il suo viso nell'attimo in cui affiora la sua curiosità di "vedere meglio", per molti un autoritratto del Caravaggio stesso, in una veste molto particolare di autore/regista da un lato, è lui che dipinge la scena, ma anche di spettatore/attore, visto che ritrae se stesso. Ma questo non fa pensare ad una scelta di narcisismo dell'autore, ma al contrario ad una scelta di profonda religiosità dell'artista e la sua presenza conferma che la fede può illuminare l'uomo in qualsiasi situazione.

La figura di Nostro Signore, ricorda molto una figura leonardesca, è dipinta con un'espressione dimessa, sostanzialmente impotente, ma nello stesso tempo serena e appare proprio come Marco scrive nel passo 14,49: "si compiano dunque le Scritture". Totalmente diversa è la figura di Giuda che è rappresentata volutamente in forte contrasto con Gesù. Colpisce il suo aspetto rude, così diverso dal volto ieratico del Cristo. Questa differenza è sottolineata ad esempio dalle loro mani: la mano rozza e forte di Giuda che cerca di tenere il Cristo, quasi che la mano lo possa aiutare nel compiere l'atto che forse non vuole compiere, e invece le mani delicate di Nostro Signore che incrociano le dita in un gesto di rassegnazione e consapevole resa «*tristitia animi signo*»[2] pronte ad essere incatenate.

Un'altra contrapposizione fortemente presente nella tela , sono quei due giovani posti ai due estremi della composizione che, in un certo modo sottolineano ancora le contraddizioni della la scena : uno che si allontana scappando per la paura, ma anche forse per l'orrore dell'arresto del suo Maestro, perdendo il lenzuolo (Marco 14,52) e l'altro proprio con una atteggiamento esattamente opposto, che addirittura si avvicina incuriosito a tal punto da alzare la sua lanterna per poter vedere meglio tutto ciò che sta accadendo.

Una serie di contrasti che nell'idea che guida il dipinto rappresentano il bene e il male, la luce e il buio, che si completano anche con gli atteggiamenti delle altre figure che, a parte il soldato che anche lui ferma con la sua mano guantata il Cristo, sono di puro contorno, partecipanti si all'avvenimento, ma senza sicuramente particolare sentimento ne negativo e neppure positivo.

Tutti gli ingredienti che il Caravaggio miscela sapientemente per raggiungere il suo obbiettivo di eseguire una pittura completamente naturalistica nella sua rappresentazione dei personaggi, e ancora innovativa dal punto di vista tecnico per il suo uso della luce che, l'artista fa diventare elemento dell'opera al pari dei personaggi stessi ritratti.

[2] BULWER, JOHN, *Chirologia: or the Naturale Language of the Hand Chiromania: or the Art of Manuall Rhetorike*, London, 1644, p. 151

Capitolo II - IL BACIO DI GIUDA ISCARIOTA ALL'ACCADEMIA IMPERIALE

Nel secondo volume del Catalogo della Pinacoteca dell'Accademia Imperiale delle Belle Arti di San Pietroburgo, pubblicato nel 1874, appare con il numero 264 un dipinto di Michelangelo Merisi da Caravaggio "*Il tradimento di Giuda Iscariota*", tela con figure a grandezza naturale di vershki[3] 30 (cm.133,35) di altezza per vershki 38 e ¼ (cm.170,02) di larghezza.

Il nome dell'autore è riportato in varie versioni: «AMERIGI O MORIGI e anche MERIGI MICHEL-ANGELO detto il CARAVAGGIO. Nato a Caravaggio vicino a Milano nel 1569 e morto a Porto Ercole nel 1609, allievo di Giuseppe Cesari (Cavalier d'Arpino) di Scuola Lombarda»[4].

La descrizione contenuta nella scheda dell'opera è particolarmente singolare «il guerriero tiene Cristo per il colletto della tunica, dietro i guerrieri c'è un servitore che tiene una lanterna con il braccio alzato, dietro ad esso appare una figura maschile. A destra una donna in tunica con le braccia aperte»[5]. Una descrizione ovviamente molto succinta, ma soprattutto del tutto lacunosa. Il Catalogo è firmato dal grande Andrey Ivanovich Somov, forse il più famoso e il più longevo (1871-1909) Curatore della Galleria dell'Accademia Imperiale delle Belle Arti di San Pietroburgo. Una descrizione decisamente parziale: Giuda, il protagonista principale del quadro, non viene neppure nominato, il Cristo è solo citato, senza alcun accenno di una sua descrizione nella sua collocazione sul suo modo di atteggiarsi. Sembrano più importanti alcuni particolari della tela, tipo il "colletto della tunica" e poi viene scambiata con una donna la figura dell'uomo che scappa perdendo la veste.

Ci si dimentica che il Caravaggio (continuando nell'attribuire il dipinto al Merisi) ha scelto di descrivere l'episodio del tradimento di Nostro Signore secondo i versetti del Vangelo di Marco 14,43-45 «quello che bacerò, è lui arrestatelo e conducetelo via sotto buona scorta» e più avanti nei versetti 14,50-52 dove si descrive perfettamente la figura che fugge: «allora tutti lo abbandonarono e fuggirono. Lo seguiva però un ragazzo, che aveva indosso soltanto un lenzuolo e lo afferrarono. Ma egli lasciato cadere il lenzuolo fuggi via nudo».

Al di là di questa scelta iconografica dell'opera, la scheda relativa a questo dipinto è molto precisa per quanto riguarda la provenienza dello stesso, una donazione avvenuta nel 1870 da Sua Altezza Imperiale Vladimir Alexandrovich Romanov, fratello dello Zar Alessandro III, che a sua volta l'aveva ricevuto come omaggio da Alexander Petrovich Basilewsky insieme ad altri 4 dipinti[6] (uno del pittore inglese Rebell ed altri tre dei paesaggisti russi Shchedrin e Martinov[7]).

QUESTA E' LA PRIMA DESCRIZIONE COMPLETA DEL QUADRO, DOCUMENTATA ED AUTENTICATA DAGLI ESPERTI DELL'ACCADEMIA IMPERIALE DI CUI IN

---

[3] Vershki (pl.) unità di misura russa dell'Ottocento pari a cm.4,445 1 vershok(s.)

[4] SOMOV, ANDREY (a cura di), *Katalog proizvedenij inostrannoj zhivopisi (originalov i kopij) (Catalogo delle opere di pittura straniera (originali e copie)*, vol. II, San Pietroburgo, 1874, pp. 8-9

[5] SOMOV, ANDREY (a cura di), op.cit., p. 9

[6] KRYZANOVSKAYA, MARTA, "Alexandr Petrovich Basilevsky. A great collector of medieval and Renaissance works of art*", Journal of the History of Collections*, n. 2, 1990, p. 143, (traduzione mia)

[7] Martinov secondo Kryzanovskaya ma secondo il catalogo d'asta del 1868 Matweef

QUESTA TESI SI RICOSTRUIRA' LA STORIA NELL'ARCO DEGLI ULTIMI TRE SECOLI.

Il BACIO DI GIUDA "*Baiser de Judas*" come comunemente fu chiamato in Russia, e anche più tardi in Unione Sovietica, apparteneva ad ALEXANDER PETROVICH BASILEWSKY, una figura di spicco del Collezionismo Europeo della fine dell'Ottocento soprattutto in Francia e in Italia, uomo di mondo, frequentatore dei salotti alla moda di Parigi e Firenze e soprattutto grande compratore di opere d'arte. Molto conosciuto in tutta Europa come "il Re dei Collezionisti" per la sua raccolta di Arte Cristiana dal Medioevo al Rinascimento (come da lui stessa definita), ma completamente sconosciuto per la sua passione parallela per i dipinti.

Come d'altra parte sconosciuta è la provenienza del "*Bacio di Giuda"* anche perché a tutt'oggi purtroppo non è stato ritrovato l'archivio personale di Basilewsky e di conseguenza non esiste certezza nel dove e quando lo possa aver acquistato. Certamente ne era in possesso alla data del 1868 insieme a tanti altri dipinti di grandi maestri moderni e antichi, se in quell'anno il 4 marzo ne mette in vendita ben 81 presso la casa d'aste di Rue de Drouot 5 a Parigi. In questa asta per la prima volta si collega il "*Baiser de Judas*" a Basilewsky. Il quadro ha il numero 60 del catalogo, è attribuito a Carravagio (Michel-Ange) e viene descritto come una "*composition capitale*", con personaggi a grandezza naturale, sette figure dipinte in maniera larga e vigorosa.[8]

Sul momento dell'acquisto e soprattutto sul venditore di tale quadro si possono fare solo delle supposizioni legate alle frequentazioni ben documentate del Basilewsky delle aste parigine, sempre accompagnato dai migliori esperti d'arte parigini, (Georges Defenestre, Charles Pillet) a partire da quella del 1860 di Louis Fould, seguita dalla più famosa e ricca asta del Principe Peter Soltykoff dove i suoi grandi acquisti rimasero memorabili. Tra i cataloghi delle vendite all'asta avvenute dopo la metà del secolo e il 1868 è da ricercare il possibile acquisto del Basilewsky di questa tela, sempre che ciò non sia avvenuto con una trattativa privata, forse anche in Italia dove il Collezionista aveva una propria residenza a Firenze. Comunque, scorrendo i cataloghi d'asta di quel periodo, solo un'altra volta in data antecedente il 1868, appare lo stesso autore, il Caravaggio, con il medesimo titolo a Parigi, *"le Baiser de Judas"*. Si tratta del 21 febbraio 1853 quando fu messa all'asta l'enorme collezione di quadri di Jean-Sébastien De Rouillard, pittore, storico dell'arte e cavaliere della Legion d'Onore morto nel 1852. L'asta, oltre a mettere in vendita le opere rimaste nell'atelieur del pittore, aveva in catalogo più di un centinaio di dipinti francesi, italiani e fiamminghi di grandi autori. Tale vendita si svolse presso l'hotel de ventes di Rue de la Jeuneurs 42, il quadro intitolato *"le Baiser de Judas"* aveva il numero 36 del catalogo ed era attribuito a Michel-Ange de Caravage[9] senza alcuna descrizione e senza misure.

La mancanza di documentazione sul Basilewsky, sia tra le fonti russe e francesi prima e sovietiche poi, come collezionista di dipinti, è decisamente singolare vista l'importanza del personaggio e della sua documentata enorme quadreria di Parigi. Ma ciò presumibilmente è spiegato dalle vicende familiare del Basilewsky, Alexander Petrovich, infatti terminati i suoi incarichi diplomatici imperiali, rimase a vivere stabilmente a Parigi fino alla sua morte, mentre

[8] Catalogue des tableaux anciens et modernes… : Collection de M. de B***… Vente le mercredi 4 mars 1868, Hotel des comissaires – priseurs Rue Droit N. 5, comissaire- priseur M. Charles Pillet, p. 11

[9] Catalogue des tableaux anciens et modernes… : que composaient le Gabinet et l'Atelier de M. Rouillard, Hotels des ventes, Rue de Jeneurs 19, 21 fevrier 1853, Paris, Maulde et Renou, 1853, p. 6

la moglie scelse di vivere in Italia a Firenze, poi la coppia nel 1886 divorziò dopo una lunga vicenda giudiziaria[10]. Il figlio Pyotr Aleksandrovich all'età di 8 anni tornò a vivere in patria, sotto la tutela del nonno materno, dove intraprese gli studi, e poi una prestigiosa carriera militare prima e politica poi. Alla morte del padre nel 1899 fu esecutore testamentario dei beni paterni che, in parte liquidò (tutti quelli immobiliari) e in parte riportò in Russia. Fu tra quei nobili russi che decise di rimanere anche dopo la Rivoluzione di Ottobre, a differenza della moglie e dei figli che andarono in esilio nella appena liberata Belgrado, sperando che la situazione si ristabilizzasse in tempi brevi, cosa che naturalmente non avvenne. Dopo varie peregrinazioni in diverse città della Russia morì a Mosca nel 1920. La sua grande villa in Via Granatny 7 fu acquisita dallo Stato per farne la Casa dell'Architetto e forse proprio in quel momento anche i documenti di famiglia andarono perduti, visto che da ricerche effettuate nell'archivio di Stato Russo non esiste alcun Fondo Basilewsky, mentre a Firenze è conservata una piccola raccolta di lettere della madre Olga.

Le informazioni esistenti riguardano soprattutto il periodo nel quale a Parigi, le ricerche e gli acquisti del Basilewsky erano orientate su un'altro genere di opere d'arte, quelle che lo resero famoso come "il collezionista delle meraviglie" fino a portarlo a riuscire a vendere all'Ermitage di San Pietroburgo la sua collezione per l'astronomica cifra di 5.448.125 di franchi per 762 oggetti (2.200.000 rubli d'oro).[11]

Le informazioni documentate a ritroso che riguardano questa tela attribuita al Caravaggio perciò si datano al solo 1868 a Parigi. Ma di certo non si interrompe nel tempo, la presenza di quadri attribuiti allo stesso autore e sullo stesso tema.

Capitolo III - IL QUADRO DI CARAVAGGIO MATTEI: I DOPPI E LE COPIE

La questione dei doppi Caravaggio e delle copie ha lungamente appassionato tanti studiosi e critici d'arte italiani e stranieri, a partire da Roberto Longhi già dal 1943 ed è continuata fino a tempi nostri attraverso le ricerche e gli scritti di numerosi autori: un'ardua ricerca che li ha portati ad esaminare sostanzialmente pressoché tutte le opere del Caravaggio, partendo dalle fonti più autorevoli più o meno coeve all'artista come i testi di Giovan Pietro Bellori, di Giovanni Baglioni e di Giulio Mancini e di Gaspare Celio, per confermare o meno le attribuzioni di tali opere al maestro. Un lavoro che in questi anni ha portato ad un enorme volume di risultati, talvolta del tutto inediti, anche aiutati da una ricerca minuziosa e certosina di documenti del Seicento o anche successivi che hanno messo in luce inventari, testamenti o lasciti di Committenti del Caravaggio o di personaggi che comunque hanno gravitato intorno alla sua vita personale o più squisitamente "commerciale".

Mia Cinotti già nel 1983, fu tra le prime a fare un'attentissima descrizione [12], sulla base dei documenti fino allora ritrovati, di questo "fenomeno" delle copie o dei doppi, collocandolo, attraverso un'accurata analisi del mondo dei committenti, intermediari e "amici" più o meno legati o interessati alle opere del Caravaggio sia nel periodo romano che in quello napoletano. Fenomeno che ovviamente non riguardava le sole opere del Caravaggio ma, che sicuramente

[10] http://ekatalog.lplib.ru/elb/707.pdf
[11] KRYZHANOVSKAYA, MARTA, op.cit. p. 152
[12] CINOTTI, MIA, *Michelangelo Merisi detto il Caravaggio: tutte le opere*, Bergamo, Poligrafiche Bolis, 1983, pp. 479-480

visto il grande e rapido successo ottenuto dal Merisi, la sua produzione artistica ne fu notevolmente esposta, e anche, perché, forse, il maestro non disdegnava ritornare a dipingere gli stessi temi.

Emergono un numero consistente di personaggi, spesso molti vicini all'artista, uno fra tutti nel periodo romano è Prospero Orsi, che lo introdusse nel grande mondo delle ricche famiglie nobili e cardinalizie romane e che presumibilmente fu tra i primi a comprendere il potenziale valore anche commerciale delle opere del Caravaggio. Orsi spesso non si limitò soltanto allo sponsorizzare l'autore, ma sicuramente cercò di trarne il massimo del proprio profitto anche attraverso la realizzazione di copie di opere del Maestro, già forse nel periodo romano. Ma tale atteggiamento non fu l'unico, come dire, ad inquinare spesso la veridicità di alcune opere attribuite al Merisi, in quanto sia nelle ricerche della Cinotti e sia in tempi più recenti in quelle della Terzaghi[13] emergono vere e proprie operazioni di "copie organizzate" addirittura dagli stessi proprietari dei quadri.

Copie utilizzate per "omaggi" importanti a personalità di spicco della società romana o anche sempre da parte degli stessi Committenti che alla visione del quadro finito, che magari da loro commissionato per essere la pala d'altare della cappella di famiglia, decidono di tenere nel proprio palazzo l'originale, commissionando una copia da collocare per il luogo a cui a suo tempo era predestinato. Come ad esempio avvenne per il *"San Giovanni Battista"*, quello attualmente a Kansas City, che Ottavio Costa aveva commissionato come pala per l'altare maggiore dell'Oratorio di Conscente (Albenga), ma al momento buono, anziché inviare l'originale nello sperduto borgo ligure, trattenne il dipinto di Caravaggio presso di sé e ne fece trarre una copia identica in tutto, in modo da soddisfare le esigenze della chiesetta di provincia".[14]

Un capitolo a parte è poi quello degli intermediari di grandi nobili famiglie, che si affidavano per i loro affari, compresi quelli di carattere artistico, a veri e propri procuratori.

La "*Cattura di Cristo*", non è stata certo esente da tali ricerche anzi per moltissimi studiosi è stata "la ricerca", visto che non erano pochi quelli che non hanno mai considerato il quadro di Odessa l'originale, considerandolo decisamente una copia, ovviamente prima fra tutti Roberto Longhi[15]. Nel caso della "Cattura di Cristo" la fonte documentale principale è sempre stata quella precisa citazione del Bellori nel suo "Le vite dei pittori" che spiega della tela presente a palazzo Mattei secondo lui commissionata al Caravaggio da Asdrubale Mattei: «*Concorsero al diletto del suo pennello altri Signori Romani, è tra quelli il Marchese Asdrubale Mattei gli fece dipingere la presa di Christo all'horto parimente in mezze figure. Tiene Giuda la mano alla spalla del maestro, dopo il bacio; intanto un soldato tutto armato tende il braccio e la mano di ferro al petto del Signore il quale si arresta patiente ed humile con le braccia incrocicchiate avanti, fuggendo dietro San Giovanni con le braccia aperte, Imitò l'armatura rugginosa di quel soldato coperto il capo e'l volto dall'elmo, uscendo al quanto fuori il profilo, e dietro s'inalza una lanterna, seguitando due altre teste d'armati»*[16]

---

[13] TERZAGHI, MARIA CRISTINA, "Caravaggio tra copie e rifiuti", *Paragone*, n.82, novembre 2008

[14] TERZAGHI, MARIA CRISTINA, op. cit., pp. 45-46

[15] LONGHI, ROBERTO," Un originale del Caravaggio, Rouen e il problema delle copie caravaggesche", *Paragone*, n. 121, gennaio 1960, p. 29

[16] BELLORI, GIOVANNI PIETRO*, Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti moderni*, Parte Prima, Roma, 1672, p. 207

D'altra parte, il tema della Cattura di Cristo, coniugato spesso con altri titoli è molto presente nella pittura seicentesca e spessissimo con attribuzioni proprio al Caravaggio e non solo, ed in generale è stato molto ripreso anche da tanti altri artisti in periodi antecedenti e posteriori al Seicento.[17]

Senza voler contare alcune fonti meno autorevoli basta pensare che la Fondazione Zeri, dando per originale il quadro di Dublino, ne conta altre quattro di opere[18] considerate copie da attribuire ad Anonimi solo nel periodo seicentesco. Che per la loro composizione, misura, numero di personaggi e collocazione degli stessi, e per certe somiglianze alla tecnica caravaggesca possono essere definite copie dell'originale di Dublino. O anche lo stesso Alfred Moir che prima della scoperta del quadro di Dublino, conta ben nove quadri come copie (compreso quello di Odessa considerato originale solo dal Lazareff)[19].

E' noto quanto negli anni Novanta la ricerca Cappelletti-Testa abbia dato una svolta significativa all'attribuzione di tale tela come "l'originale" Mattei attraverso il ritrovamento della ricevuta di pagamento dell'opera da parte di Ciriaco Mattei nell'archivio di famiglia, seguita poi dal ritrovamento dell'opera in un convento irlandese,[20]. Si venne così a precisare in maniera concreta che il committente fu Ciriaco Mattei e non suo fratello Asdrubale come riportato dal Bellori. Ma poi nella stessa ricerca fu ritrovata un'altra ricevuta di più di venti anni successiva (1626) di una copia commissionata da Asdrubale a tal Giovanni Attili (o D'Attili) che ha aperto un nuovo filone di ricerca, relativa non solo all'originale ma anche alla copia, in questo caso documentata con uno specifico pagamento, anche se di quadri sullo stesso argomento e talvolta attribuite allo stesso autore figuravano in tutti gli inventari Mattei.

Per quanto riguarda l'originale, la ricerca Cappelletti-Testa documentando non solo con le ricevute del '600, ma anche attraverso l'esame del complesso degli inventari Mattei è riuscita ad identificare prima le due tele, e poi almeno per una di esse ne ha tracciato anche il suo cambio di attribuzione nel '700 a Gherardo delle Notti (Gerard Van Honthorst) e la sua vendita allo scozzese William Hamilton Nisbet nel 1802, ritrovando addirittura il suo permesso di esportazione dallo Stato Pontificio verso il Regno Unito. Il tutto sfiorando davvero per poco il materiale ritrovamento del quadro, che ricerche successive, identificarono in Irlanda a Dublino.

Nella ricerca del quadro negli archivi Antici-Mattei sono emerse anche altre tracce di quadri che avevano lo stesso titolo e argomento che nel susseguirsi degli inventari dei quadri o nelle definizioni testamentarie dei vari personaggi di casa Mattei, non sempre hanno aiutato le studiose nella identificazione della tela "giusta". Le misure delle opere ad esempio spesso non erano assolutamente menzionate e quando lo erano decisamente forvianti. Così come, le menzioni riportate delle varie cornici; e la cornice ha un valore particolare almeno per questo

[17]Alcuni sono: Duccio di Buoninsegna, Giotto da Bondone, Fra Angelico, Albrecht Durer, Antoine Van Dyck, Orazio Gentileschi,Ernest Hébert

[18] Collezione Ladis Sannini, Firenze; Mercato antiquario, Firenze; Asta Sotheby's, New York (NY); Museo dell'Arte Occidentale e Orientale, Odessa

[19] MOIR, ALFRED, *Caravaggio and his copyists*, New York, New York University Press, 1976, pp.109-110

[20] CAPPELLETTI, FRANCESCA; TESTA LAURA, "I quadri di Caravaggio nella collezione Mattei. I nuovi documenti e i riscontri con le fonti*", Storia dell'arte*, n. 69, 1990, pp. 234-244

quadro perché nella cedola di pagamento viene citata espressamente come "dipinta" con varie espressioni: indorata, nera rabescata d'oro, nera, nera con lista d'oro o ancora profilata d'oro. E anche il trovare già nell'inventario di Asdrubale, quello redatto nel 1613 e poi aggiornato nel 1624 dopo la morte di Giovan Battista, che è presente "una presa di N.S. con cornice rabescata d'oro", ancor prima della più famosa "copia d'Attili" (1626), dovette essere un serio intrigo per le studiose. Infatti, un'altra *"Presa di Cristo"* era già in casa Mattei quella del Mutiano (Girolamo Muziano 1532-1592) indicata nell'inventario del 1616 che difficilmente però si poteva confondere con un'altra opera della collezione, in quanto chiaramente descritta con cornice di noce e in più di ben altro periodo e di diversa fattura decisamente rinascimentale. Un intrigato e difficile percorso anche interpretativo nel labirinto della documentazione Mattei che in ogni caso ha portato al "risultato".

Capitolo IV - LA TELA NAPOLETANA DELLA CATTURA DI CRISTO

L'8 maggio del 1630 muore a Napoli Lanfranco Massa, genovese di adozione ma nato a Ventimiglia, residente in Napoli da lungo tempo, procuratore di Marcantonio Doria [21] per tutte operazioni mercantili nella città partenopea. Ma non solo, a lui infatti era affidato il compito dal Doria di trattare anche i propri acquisti d'arte, e fu proprio lui quello che ebbe tra le mani l'ultima opera da noi conosciuta di Michelangelo Merisi da Caravaggio il "*Martirio di sant'Orsola*". Presumibilmente non fu l'ultimo che vide ancora in vita il maestro, ma certamente fu l'ultimo "acquirente documentato", per il suo padrone Doria, che trattò con il Caravaggio, con il quale ebbe rapporti sia nel primo soggiorno a Napoli e sia nel secondo anche alla fine d'ottobre del 1609 poco prima della sua partenza verso Roma a luglio del 1610.

Attraverso il testamento di questi, steso dei notai Luzio e Onofrio Capezzuto, ritrovato e pubblicato nel 1985 da Antonio Delfino, tra le varie opere della sua collezione si ritrovano: un quadro di "Sant'Ursula con cornice", un quadro "Ecce' Home con cornice" e un quadro di "Nostro Signore quando fù tradito da Giuda con cornice" tutti del Caravaggio.[22] La collezione del Massa non era particolarmente ampia ma, al proprio interno raggruppava molte opere di pittori che soggiornavano a Napoli negli anni della sua attività, come Giovanni Bernardino Azzolino detto il Siciliano (sei tele), Giovan Battista Caracciolo detto il Battistello (sei tele), Luca Gangiaso (tre tele) tutti pittori che lavoravano più o meno stabilmente in città e che almeno nel caso dei tre citati ebbero commesse proprio dai Doria di Genova, proprio come il Caravaggio. Ma ci sono anche opere di altri pittori come Giuseppe Ribera, detto lo Spagnoletto, grande amico dell'Azzolino, dove trovo ospitalità proprio al suo arrivo a Napoli. Insomma, non certo una collezione di alto livello, ma sicuramente con quadri di artisti fortemente radicati nel mondo artistico napoletano e in molti casi fortemente influenzati proprio dalla novità pittorica del Caravaggio, anche se di quel Caravaggio forse più tragico ed intenso del periodo romano.

Si citava il Massa, come colui che ebbe tra le mani l'ultima opera del Caravaggio appunto la Sant'Orsola, commissionato da Marcantonio Doria nel 1610, fu proprio il Massa che si occupò del travagliato invio a Genova del quadro, (il 27 maggio) dopo l'incidente della forzata

[21] Grande commerciante, figlio di un Doge ed erede di una delle famiglie nobili più importanti della città ligure
[22] DELFINO, ANTONIO, "Documenti inediti per alcuni pittori napoletani del'600 e l'inventario dei beni lasciati da Lanfranco Massa, con una breve biografia (tratti dall'Archivio Storico del Banco di Napoli e dall'Archivio di Stato di Napoli)", in *Ricerche sul '600 napoletano*, Milano, Edizioni "L&T", 1985, p.95

asciugatura al sole della tela, sicuramente anche con l'aiuto (citato nella lettera al Doria del 11 maggio) del Merisi che ancora attendeva a Napoli (fino a luglio) il momento per ritornare a Roma, cosa che il Massa non sapeva perché nella lettera citata propone al Doria di "di preparare un altro soggetto", un'altra tela da eseguire da parte del Caravaggio. Alcuni studiosi citano il Massa anche come "intermediario" nel trasporto da Napoli al capoluogo ligure dell'Ecce Homo di Palazzo Bianco.[23]

E' documentato che Massa era un uomo molto spregiudicato, e questo sembra dimostrarlo ampiamente dal suo testamento nel quale appunto appaiono molte opere che negli anni aveva trattato per la famiglia Doria. Citando le ricerche di Maria Cristina Terzaghi[24], questo sembrava essere una prassi comune almeno per il Massa: cioè di farsi fare forse dallo stesso artista che aveva ricevuto la commissione o da altri a lui vicini una copia dei quadri che lui aveva trattavo per il proprio "padrone". Di certo la cosa singolare è però che "Il Nostro Signore quando fu tradito", non hai mai fatto parte di tali commissioni, ma come già ricordato, il Caravaggio fu in strettissimo contatto con il Massa nei suoi due non semplice soggiorni a Napoli, e in particolare nel suo secondo viaggio quando dipinse la Sant'Orsola. In questi due periodi napoletani, come anche nel brevissimo periodo passato nei feudi Colonna, il pittore sviluppa una produzione notevole e anche e soprattutto molto celere. Non a caso sono attribuite a quel periodo giugno 1606 ottobre dello stesso anno ben due opere di grande valore dipinte dal Caravaggio: come la seconda Cena di Emmaus Brera (cm 141x175) e la seconda Maddalena[25] quella in estasi (cm 106,5x91).

Buona parte dell'eredità Massa fu acquistata, compresa la casa di residenza, da Gaspare Roomer, grande mercante fiammingo, finanziatore del Re di Spagna, che da anni si era stabilito nella città partenopea dove curava un redditizio numero di affari e che aveva messo insieme una collezione di dipinti davvero notevole, che fu rimpinguata anche dal fondo Massa[26]. Non si ha alcun documento sul fatto che il Roomer abbia acquisito durante quegli avvenimenti quel "Nostro signore quando fu tradito" presente nel lascito Massa o le altre due opere attribuite al Caravaggio. Purtroppo, della collezione Roomer si ha una breve descrizione solo attraverso il Capaccio che nel suo "Il *Forastiero*" del 1634 racconta della sua visita in un periodo non identificato alla casa del ricco mercante, che però non cita alcun Caravaggio.[27]

Ma qui non si può non approfondire, seppur in maniera piuttosto veloce su quel fenomeno che proprio nella città di Napoli trovò un grandissimo sviluppo, almeno tra il 1630 e il 1670: il collezionismo privato, sviluppato in particolare proprio dal Roomer e dal Cardinale Ascanio Filomarino per primi e da Giovanni e Ferdinando Vandeneynden poco più tardi. Questi quattro personaggi ebbero un ruolo fondamentale per il collezionismo napoletano ma anche europeo, in qualche modo influenzando anche una generazione di pittori napoletani. Il Roomer in particolare anche attraverso i propri corrispondenti nel nord Europa, spesso amanti della pittura se non addirittura pittori, riuscì a costruire una collezione di artisti fiamminghi di grande fama e di italiani contemporanei che operavano temporaneamente o stabilmente a Napoli.

---

[23] CINOTTI, MINA, "Vita del Caravaggio: novità 1983-1988", in Caravaggio: nuove riflessioni in Quaderni di Palazzo Venezia,6, 1989, p.88

[24] TERZAGHI, MARIA CRISTINA, "Caravaggio tra coppie e rifiuti", *Paragone*, n.82, novembre 2008

[25] Collezione privata, Roma

[26] Del quale alla sua morte nel 1630 aveva acquistato il palazzo DELFINO, ANTONIO, op.cit., pag.91

[27] CAPACCIO, GIULIO CESARE, *Il forestiero*, Napoli,1634, pp. 863-864

Ben presto a questo amore per il collezionismo si affiancò al Roomer il suo amico e socio Giovanni Vandeneynden che iniziò anche lui ad acquistare quadri soprattutto di pittori italiani.[28]

Una piccola parte (90 quadri) della grande collezione Roomer, inventariata alla sua morte nel 1674 in quasi 1100 dipinti, andò in eredità al suo connazionale e socio Giovanni Vandeneynden e alla sua morte fu Ferdinando, suo figlio ad ereditare le attività commerciali di famiglia. Ferdinando che nel frattempo era diventato nobile ed aveva sposato Olimpia della antica famiglia dei Piccolomini.[29] Anche lui arricchì la collezione di famiglia collocandola nella sua nuova residenza nella prestigiosa via Toledo nel palazzo Zevallos a Napoli. La sua quadreria era talmente importante e di valore che dopo la sua morte nel 1674 fu necessario stilare una attenta e precisa valutazione della stessa. In quanto Ferdinando aveva deciso prima di morire di lasciare alle tre figlie ancora troppo piccole come dote per il matrimonio proprio la quadreria. La valutazione fu affidata al pittore Luca Giordano che in coincidenza del matrimonio di due delle tre figlie Giovanna ed Elisabetta nel 1688 (la terza Caterina viene descritta come «scema di cervello»[30] e muta) compila un documento d'inventario che oltre a descrivere tutte le opere, anche spesso nelle proprie misure, da una valutazione ad ognuna di esse, ripartendo tra le tre sorelle la quadreria non solo con un criterio dell'ugual valore complessivo delle tele ma anche di uguale presenza dei grandi artisti in ogni lotto ereditario.[31]

Nel complesso le opere censite sono 320 per un valore di ogni lotto di circa 10700 scudi ed in ognuna delle quadrerie assegnate alle tre sorelle è presente un'opera del Caravaggio:[32]

- A Caterina un quadro di palmi 8x10 con cornice indorata consistente l'incoronazione di spine di N.S. mezze figure al naturale mano di Michel'Angelo Caravaggio 400 ducati[33]
- A Elisabettta un quadro di palmi 8x10 in circa con cornice indorata consistente la flagellazione di Nostro Signore alla colonna mano di Michel'Angelo Caravaggio 400 ducati [34]
- A Giovanna un quadro di palmi 8x10 con cornice indorata la presa di Nostro Signore nell'orto mezza figura mano di Michel'Angelo Caravaggio 400 ducati

E perciò appare di nuovo documentata a distanza di poco più di 50 anni la Presa di Nostro Signore, e in questo caso per la prima volta troviamo una valutazione economica del quadro considerato per valore secondo solo ad un'opera del Rubens valutato 2000 ducati (palmi 11 e 9 in circa).

I tre lotti di tele furono assegnati come detto uno per ogni sorella e in generale fu fatta attenzione di dividere i capolavori in maniera equa ed equilibrata anche dal punto di vista economico (10607 ducati, 10666 ducati e 10707 ducati per ciascun gruppo di opere). Una seconda documentazione sempre del 1688 relativa ai quadri entrati in possesso del Principe Giuliano

[28] RUOTOLO, RENATO, *Ricerche sul '600 napoletano. Mercanti -collezionisti fiamminghi a Napoli. Gaspare Roomer e i Vandeneynden,* Massa Lubrense, Napoli, Tip. "G. Scarpati", 1982, p.14
[29] ALDIMARI, DON BIAGIO, Historia genealogica della famiglia Carafa, libro III, Napoli, Stamperia di Giacomo Raillard, 1691, p. 674
[30] ALDIMARI, DON BIAGIO, op. cit. p. 674
[31] RUOTOLO, RENATO, op. cit., pp. 12-13
[32] RUOTOLO, RENATO, op. cit., pp. 27-39
[33] Kunsthistorisches Museum di Vienna
[34] Musée des Beaux Artes di Rouen

Colonna di Galatro (nel 1716 divenne Principe Colonna di Stigliano), che aveva sposato Giovanna Vandeneynden sempre redatta da Luca Giordano, fu anche pubblicata da un erede della famiglia Colonna nel 1895.[35] In tale inventario appare insieme ad altre 90 opere d'arte, con il numero 3 un "quadro di palmi 8 e 10 con cornice ind.ta (indorata) la presa di nostro Signore nell'orto, mezza figura, mano di Michel Angelo Caravaggi" con il valore di 400 ducati.[36] Mentre della porzione andata a Carlo Carafa di Belvedere che aveva sposato Elisabetta, che comprendeva il Rubens (il*"Banchetto di Erode"*[37]) e il Caravaggio (la *"Flagellazione di N.S."*[38]) se ne hanno altre notizie attraverso il testamento di Carlo Carafa del 1706, che però non cita ne' il Caravaggio e neppure il Rubens nella sua quadreria. Della terza parte della proprietà Vandeneynden, quella di Caterina non si ha alcuna notizia documentata si presume che le sue proprietà si dividessero tra le sorelle, ma ciò è solo una pura supposizione.

Della collezione Colonna di Stigliano, dopo il 1688 non si hanno più informazioni. L'unico dato certo è che Palazzo Zevallos fu per molti anni un centro importante della nobiltà napoletana, almeno fino al suo saccheggio avvenuto nel giugno 1799 da parte dei Sanfedisti.[39] La collezione rimasta fu presumibilmente dilapidata dagli eredi Colonna già primi anni dell'Ottocento, in uno strano parallelo con la famiglia Mattei che negli stessi anni dovette vendere tutti le opere di famiglia. La decadenza economica dei Colonna di Stigliano raggiunse il suo apice quando nel 1830 Donna Cecilia Ruffo moglie del defunto Principe Don Andrea Colonna di Stigliano decise viste le ristrettezze economiche oramai insopportabili a vendere anche lo stesso Palazzo Zevallos e le opere ancora rimaste, trattenendo per sé un solo piccolo appartamento fino alla sua morte.[40]

Tutti questi documenti appena descritti dal 1630 (morte del Lanfranco Massa) e ai conseguenti passaggi di proprietà al Roomer (forse) e poi al Vandeneynden certamente, e ai Colonna di Stigliano sicuramente si può essere certi che questo quadro "napoletano" attribuito al Caravaggio di cui si parla, non può essere uno dei due quadri Mattei, ne l'originale e ne la copia del 1626. E questo grazie all'accuratezza della ricerca Cappelletti-Testa che ha ampiamente documentato, attraverso l'esame di tutti gli inventari della famiglia, la presenza dell'originale del Caravaggio e della copia a Palazzo Mattei almeno sino al 1700 ed oltre.

Esiste una strana coincidenza temporale oltre che nella decadenza delle famiglie Mattei e Colonna, anche per quanto riguarda la *"Cattura di Cristo"* di Gherardo delle Notti infatti nei primi anni del secolo, come ampiamente citato[41] parte da Roma il quadro Mattei, ma poco anni dopo, la prima citazione è relativa al 1817,[42] appare a Roma esposto un quadro con lo stesso titolo, anche questo caso attribuito al pittore Gherardo delle Notti (Gerrit Van Honthorst) nella

---

[35] COLONNA DI STIGLIANO, FRANCESCO, "Inventario dei quadri di casa Colonna fatto da Luca Giordano", *Napoli Nobilissima*, vol. IV, fasc. I, gennaio 1895, pp. 29-32

[36] COLONNA DI STIGLIANO, FRANCESCO, op.cit., p. 30

[37] Pieter Paul Rubens, National Gallery of Scotland, Edimburgo

[38] Vedi nota n.34

[39] COLONNA DI STIGLIANO, FRANCESCO, op. cit., p. 30

[40] http://progettocultura.prod.h-art.it/it/palazzo-zevallos-stigliano/il-percorso-espositivo/la-storia/lo-smembramento-della-propriet%C3%A0

[41] CAPPELLETTI, FRANCESCA; TESTA LAURA, op. cit., 1990, pp. 239

[42] MANAZZALE, ANDREA, Itinerario di Roma e suoi contorni o sia descrizione de'monumenti antichi e moderni, tomo I, Roma, Dai Torchj del Mordacchini, 1817, p,143

prestigiosa collezione di Palazzo Barberini, che dal 1728 per il matrimonio di Cornelia Costanza con il principe Giulio Cesare Colonna di Sciarra avevano preso il nome di Colonna Barberini. Il ramo Colonna di Sciarra che aveva ospitato tra l'altro proprio il Caravaggio nella sua fuga da Roma nel 1606 dopo l'assassinio di Tommaso Ranuccio nel loro feudo di Palestrina, dove l'artista dipinse la Cena di Emmaus attualmente presso la Pinacoteca di Brera. Una famiglia che indubbiamente si incrociò molte volte con la vita del grande pittore in particolare nelle situazioni più difficili della sua esistenza fuori da Roma.

Ma tornando al quadro esposto a palazzo Barberini-Colonna, c'è solo da sottolineare un'ultima, ma interessante coincidenza. Anche di questo quadro non sono citate le misure nelle guide del tempo, ma descrizioni che in alcuni casi sono piuttosto precise: «Nostro Signore arrestato da' soldati, nel momento più scuro della notte; vi è un soldato che tiene in mano una lanterna, la luce della quale illumina meravigliosamente tutto il quadro».[43]

Theodore Lejeune nel suo famoso "Guide teorique et pratique de l'amateur des tableaux", una specie di bibbia ottocentesca per tutti coloro che volevano cimentarsi nella raccolta di quadri antichi, nel suo terzo volume nel capitolo dedicato all' Honthorst lo cita tra le opere conservate nelle gallerie e musei come presente a palazzo Barberini con il titolo "*Arrestation du Christ"*.[44]

Questo quadro è citato più volte anche in molte guide della città di vari autori diversi e di molti viaggiatori nelle loro memorie, almeno fino ai primi anni 50 del secolo da quel momento tale tela non appare più nelle guide.

Capitolo V - IL QUADRO A PARIGI

Forse potrebbe essere il medesimo quadro di cui si ha notizia in una vendita all'asta del 28 febbraio 1859 presso l'Hotel des ventes di Rue Drouot a Parigi. La collezione di Giuseppe Felice Bertalazzone Conte D'Arache di Torino appare al numero 49 "*Le Baiser de Juda*" di Gerrit Van Honthorst venduto a 400 franchi.[45]

Questo riporta agli stessi anni dell'Ottocento e alle stesse sale d'asta frequentate dal Basilewsky a Parigi, e come nel caso della Cattura di Cristo Mattei potrebbe fa apparire il Van Honthorst sovrapposto nell'attribuzione al Caravaggio. In tal senso è interessante un giudizio, proprio di un grande storico dell'arte di quel periodo Georges Lafenestre, curatore del museo del Louvre e a Accademico di Francia che commenta un *"Baiser de Judas*" di Ernest Herbert del 1853 e descrive l'abilità dell'autore nel ricreare la scena notturna illuminata da una sola luce, «cette excersis ingenieux, a là Honthorst avec la mené abilitè soutenue»,[46] dimenticando il Caravaggio come il maestro della luce, ma riconoscendo implicitamente il Van Honthorst molto "alla moda".

---

[43] MANAZZALE, ANDREA, op. cit., p.143

[44] LEJEUNE, THEODORE, *Guide teorique et pratique de l'amateurs de tableaux. Etudies sur les imitateuers et les copistes des Maitres de toutes les écoles dont les œuvres forment la base ordinaire des galeries*, vol. III, Paris, Jules Renouard Libraire- Editore, 1865, p.128

[45] LEJEUNE, THEODORE, op. cit., p. 128

[46] LAFENESTRE, GEORGES, *La tradition dans la peinture française*, Paris, Société Française D'Edition D'Art L.- Henry May, pp. 322-323

Capitolo VI - IL QUADRO IN RUSSIA

Tornando al quadro di Odessa è indubbio che fino a gli anni '90 del Novecento, l'attribuzione al Caravaggio, fosse per così dire considerata "tradizionale", ma non certo unanime nel giudizio degli storici dell'arte. Roberto Longhi, che però non aveva mai visto l'opera dal vivo, ma solo attraverso una fotografia, sosteneva che era: «la migliore copia dell'originale non ancora ritrovato».[47] A parte la critica sovietica con in testa Kseniya Maliskaya e Victor Lasareff, nel mondo occidentale la convinzione dell'autenticità della tela era piuttosto controversa. In quegli anni solo Maurizio Marini, di cui si ha la certezza che abbia esaminato dal vivo l'opera nella sua esposizione del 1973 a Leningrado, definì il quadro di Odessa "la replica" del prototipo Mattei"[48]. E in tempi recentissimi Vittorio Sgarbi che nella scheda della mostra del 2005 a Milano, dove la tela fu esposta, presenta il quadro come un Caravaggio, riprendendo molti degli spunti della Cinotti,[49] pur sottolineando che il quadro avrebbe avuto bisogno di ulteriori e più approfonditi esami per una sua attribuzione certa.

In ogni caso le scoperte Cappelletti-Testa, e il successivo ritrovamento del quadro di Dublino da parte del Benedetti, proprio all'inizio degli anni Novanta, hanno coinciso con un momento storico fondamentale per la storia mondiale: il dissolvimento dell'Unione Sovietica, la conseguente fine del regime comunista in molti degli stati del Europa dell'Est e la nascita della Nuova Repubblica Indipendente Ucraina, tutti eventi che non hanno certo favorito quelli auspicati approfondimenti ed esami sul quadro di Odessa (Sgarbi). Anzi la dissoluzione di fatto della struttura "culturale" del Paese, i seri problemi economici, il distacco dalle grandi strutture sovietiche ora russe, di studio ricerca e restauro, che fino allora avevano curato il quadro, strutture che ovviamente in quel periodo avevano anche loro ben seri motivi economici di sopravvivenza, non giovarono certamente. E non ultimo è da sottolineare che in quel periodo molti degli storici dell'arte dell'est, le loro strutture universitarie e museali si ritrovarono in una situazione di tale dipendenza "psicologica" nei confronti dei più affermati colleghi dell'Occidente che proprio loro furono i primi ad affermare supinamente che l'opera di Odessa era sicuramente una "copia" anzi proprio la copia di Giovanni Attili (come d'altra parte sosteneva con molta convinzione anche Sergio Benedetti lo scopritore materiale dell'opera di Dublino).

Ovviamente nessuno di loro conosceva tale pittore, come dall'altra parte anche in tutto il resto dell'Europa erano sconosciute le sue opere, solo la ricevuta dei 12 scudi del 1626 ha potuto certificare in tutti questi anni non solo l'esistenza di D'Attili, presumibilmente reale data la commissione ricevuta, ma soprattutto l'attribuzione di paternità proprio del quadro di Odessa come copia di tale artista.

---

[47] LONGHI, ROBERTO, op. cit., p.29

[48] MARINI, MAURIZIO, *Caravaggio «Pictor praestantissimus»*, Roma, New Compton Editori, 2015, p. 578

[49] CINOTTI, MIA, op. cit., 1983, pp. 479-480

Capitolo VII - ALEXANDER BASILEWSKY

L'Ottocento, magico per il mercato dell'arte in Europa, anche se per l'Italia fu uno dei peggiori periodi di saccheggi più o meno legali mai avvenuti di opere d'arte. Tale mercato internazionale ebbe come punto nevralgico "commerciale" Parigi e le sue case d'asta, è qui che Basilewsky già dal 1850 trovò una delle sue residenze principali.

Alexander Petrovich Basilewky era nato il 6 luglio 1829 nello sconfinato Impero Russo, a Poltava, una provincia della Malarossia (l'attuale Ucraina centrale), nella residenza di campagna della sua ricca e nobile famiglia di proprietari terrieri:[50] il padre fu Pyotr Andreevich Basilewsky, la madre Ekaterina Alexandrovna Gresser, nipote del Maresciallo Principe Volkonski ministro della Corte Imperiale.

Il giovane Alexander completa nel 1852 i suoi studi diplomatici presso l'Università di Mosca tra i primi tre del suo corso ed immediatamente inizia a lavorare presso la Cancelleria Imperiale. L'inizio della sua carriera universitaria coincide con una grossa disavventura della sua famiglia, infatti al padre Pyotr, dopo l'ennesima rivolta dei suoi schiavi della gleba che non sopportavano più le sue angherie, fu concesso di "espatriare" in Francia a Parigi.

Sulla grande ricchezza della famiglia Basilewsky e sui suoi grandi appoggi alla Corte Imperiale si sono raccontate molte storie e non tutte particolarmente positive, queste storie sono spesso al limite della leggenda, ma di sicuro la ricchezza della famiglia era notevole. Anche il provvedimento imperiale che concesse al padre di Alexander il suo trasferimento a Parigi fu per quel periodo decisamente insolito, i moti rivoluzioni del '48 hanno avuto luogo anche in Russia, e a pochi perciò era concesso di stabilirsi con le proprie rendite fuori dall'Impero, al massimo veniva concesso l'esilio.

Tra coloro che scrissero dei Basilewsky il più famoso fu il principe Dolgorukov, che nelle sue memorie,[51] che per l'epoca erano considerate una delle fonti principali di pettelogezzi dell'Impero, racconta che l'origine del grande patrimonio della famiglia, derivava da un brigante. Infatti, il Principe racconta della relazione della nonna di Alexander, Basilewskaya detta dal popolo "Baziliha" con il brigante Garkousha, che nel Settecento dominava quella regione russa. Catturato il brigante, forse proprio con la complicità di Baziliha, si perse incredibilmente anche il bottino di anni di ruberie. Ma alcuni anni dopo la famiglia Basilewsky guidata dal "crudele" Pyotr, che molti pensavano fosse figlio del brigante, si ripresentò nella regione acquisendo enormi quantità di terreni e di servi della gleba.

Alexander Petrovich, già nel 1853 lasciò la Cancelleria Imperiale e iniziò per due anni grandi viaggi in buona parte dell'Oriente. Nel 1855 sposò la nobile Olga Nikolaevna Bakhmetieva, discendente da una antica e nobile famiglia che aveva dato i natali alla prima moglie dello Zar Pietro il Grande, e si trasferì definitivamente a Parigi, non disdegnando lunghi soggiorni invernali a Firenze.

---

[50] KRYZANOVSKAYA, MARTA, op. cit., p.148

[51] *Mémoires du Prince Pierre Dolgoroukow*, Geneva, 1867, I, pp. 272- 273

E'a Parigi in quegli anni che Basilewsky inizia a frequentare le grandi aste di opere d'arte dell'Hotel Drouot, come documentato da un catalogo vergato di sua mano del 1864.[52] Questi sono gli anni delle sue prime acquisizioni che gli permettono di iniziare a costruire una vera e propria collezione di dipinti e non solo. La sua partecipazione è documentata anche da cataloghi di vendita nei quali appaiono i suoi appunti autografi riguardanti i prezzi e il valore delle opere messe all'asta. E' il momento del suo ingresso nel mondo culturale parigino favorito anche dalla conoscenza di famosi esperti d'arte come Charles Mannheim e Charles Pillet.

I suoi acquisti sono molteplici e spaziano su opere d'arte di vari periodi storici almeno fino al 1868 quando il Basilewsky mette all'asta in una sola sessione ben 81 dipinti antichi e moderni, e proprio in questa Asta[53] come già detto appare in vendita "*Le Baiser de Judas*" per la prima volta citato tra le proprietà del Conte Basilewsky.[54]

Da quel momento il suo collezionare prende una strada diversa e particolare, che lo porterà al raccogliere nelle sue proprietà solo capolavori del periodo medievale e rinascimentale inerenti soprattutto a motivi di carattere religioso. Per la verità già dal 1860 la sua collezione annoverava molte opere di questo tipo acquisite in varie vendite, la più famosa l'asta del principe Soltykoff del 1861. Ma è questo il momento nel quale Basilewky sceglie di vendere o donare tutto ciò che non è nel nuovo tema della sua collezione, che andò ad assumere contorni mitici. Nel 1884 vendette tutte le opere in suo possesso allo Zar Alessandro III, che poi le destinò all'Ermitage di San Pietroburgo, le opere vendute erano 762 è valutate con l'astronomica cifra di 6 milioni di franchi. [55]

Come già accennato il *"Bacio di Giuda"*, non prese la strada di San Pietroburgo in quella data, ma al contrario fu dal Basilewsky donato al fratello dello Zar che lo donò a sua volta alla grande Istituzione Culturale Russa: l'Accademia Imperiale delle Belle Arti di San Pietroburgo.[56] Questa era in quel periodo la fucina, nella quale si impegnavano risorse per preparare i futuri artisti del paese. E questo avveniva anche attraverso la raccolta nelle stanze dell'Accademia di opere di grandi artisti provenienti da tutti i paesi europei, e in quegli anni queste Collezioni erano seconde per numero e qualità solo al palazzo dell'Ermitage. Il catalogo del 1874 contava, solo tra i dipinti di pittori stranieri, quasi 700 opere. In queste sale, esposto alla visione degli studenti dell'Accademia e non solo, inizia il capitolo in terra Russa del "*Tradimento di Giuda Iscariota*" olio su tela con figure a grandezza naturale di vershki[57] 30 x 38 ¼ (cm 133,35x170,02).

Il quadro rimase a San Pietroburgo per parecchi anni, la nuova documentazione ritrovata nell'Archivio Statale della città di Odessa nel luglio 2017 permette di definire finalmente in maniera precisa la data del suo spostamento nella città del Mar Nero. Infatti, la professoressa Ksenia Maliskaya nei suoi studi pubblicati nel 1956, aveva indicato solo in maniera indefinita

[52] Catalogue d'une importante reunion d'objects d'art et de curiosité provenant de la Collection de M.***, Hotel Drouot, vente 13, 14, 15 décembre 1864, comissaire-priseur M. Charles Pillet

[53] Catalogue des tableaux anciens et modernes… : Collection de M. de B***… Vente le mercredi 4 mars 1868, Hotel des comissaires – priseurs Rue Droit N. 5, comissaire- priseur M. Charles Pillet, p. 11

[54] Il padre nel frattempo morto nel 1863 e perciò aveva ereditato il titolo della famiglia
[55] KRYZANOVSKAYA, MARTA, op. cit., p.152
[56] SOMOV, ANDREY, op. cit., p. 9
[57] SOMOV, ANDREY, op. cit., p, 9

questa data tra il 1899 e il 1909[58], e tutta la bibliografia posteriore al '56 si riferisce a tale periodo. La documentazione ritrovata nel faldone (1909-1916)[59] dell'Archivio Statale, che raccoglie tutte le attività museali di Odessa, menziona la donazione dell'Accademia Imperiale di 29 quadri di pittori stranieri al Museo delle Belle Arti di Odessa elencandone autore e titolo. Al num.12 di tale elenco[60] con il numero di inventario 264 (stesso numero del catalogo di pittura straniera dell'Accademia del 1874) si trova l'opera il *"Tradimento di Giuda"* del Caravaggio. Il documento è dattiloscritto porta la data del 3 agosto 1916 e una firma autografa,[61] questo permette ora ufficialmente di definire il momento dell'arrivo ad Odessa del dipinto. Tutto questo avveniva con la Russia ancora impegnata nella Prima Guerra Mondiale e con il fronte che dopo la caduta della Romania nel dicembre 1916 si era pericolosamente avvicinato alla città. Non ci sono notizie di dove il quadro fu custodito durante il periodo della rivoluzione bolscevica. La Regione di Odessa fu tra le prime a proclamare la Repubblica dei Soviet già nel 1918, ma più volte si susseguirono occupazioni della città da parte di forze straniere (truppe austro-tedesche, inglesi e francesi), poi della Guardia Bianca. Solo nel 1920 si stabilizzò definitivamente la situazione con la riconquista del territorio della Regione da parte della Guardia Rossa e il relativo consolidamento dello Stato Sovietico.[62] Tra i primi impegni delle Autorità del tempo ci fu quello di riunire tutte le opere d'arte rimaste, sia quelle confiscate da proprietà, private ed imperiale. A tal fine fu costituito un Fondo Museale Statale nel quale confluirono tutte queste opere, tale Fondo trovò la sua sede in uno dei palazzi storici della città il Palazzo dei Conti Tolstoj (via Sabaneev most 4).[63]

Capitolo VIII – IL QUADRO NEL MUSEO DI ODESSA

Tra le carte dell'attuale Museo dell'Arte Occidentale e Orientale nell'estate del 2017 si è ritrovato un documento[64] che riassume le attività fino al 1923 svolte dal nuovo Museo Statale delle Belle Arti fondato nell'agosto del 1920. Il documento originale dattiloscritto è davvero interessante perché descrive la scelta di creare due sezioni di questo: con un dipartimento della pittura russa e un dipartimento della pittura straniera. Le sedi museali separate e collocate in due palazzi, uno il già citato palazzo Tolstoj per la sezione russa e l'altro il palazzo Zavojskij (via Karl Liebknecht,16) per la sezione straniera.

Il tipo di scelta fatta, privilegia senza dubbio, l'esposizione dei pittori di scuola russa assegnando a questi uno spazio espositivo molto ampio. Dal documento risultano essere esposti tutti i quadri di valore presenti nel Fondo Museale Statale, compresi i grandi ritratti degli Imperatori e delle Imperatrici al quale viene dedicata una sala intera, ma vengono messi in

---

[58] MALISKAYA, KSENIA, "*Kartina italjanskoi skoly is Odesskogo Museja (Un quadro di scuola italiana al Museo di Odessa)"*, Iskusstvo, n. 4, (XIX) 1956, p. 67

[59] ASRO, fondo 367, descrizione 1, faldone 18

[60] ASRO, fondo 367, descrizione 1, faldone 18

[61] V.Leontiev (Делопроизводитель in italiano responsabile della trascrizione)

[62] STANKO, VOLODYMYR (a cura di) *Istoriya Odesy* (Storia di Odessa), Odesa, Druk, 2002, pp. 316-317

[63]Gallereia Starinnoj Givopisi (Galleria della Pittura Antica), Odessa, 1924, p. 6

[64] DOCUMENTO DEL MUSEO: Rapporto sulle attività del Museo Statale delle Belle Arti per 1922-1923 l'anno operativo

evidenza, ad esempio nel grande salone centrale, quelle correnti pittoriche ottocentesche come "gli ambulanti" che più di altri cercarono di portare l'arte pittorica fuori dagli spazi ufficiali. In ogni caso nei ben otto grandi saloni del Museo, dalla lettura degli autori scelti non traspare alcuna forma di esclusione, ne di generi ne di periodi particolari. Al contrario per quanto riguarda la sezione straniera, collocata in una sede decisamente più piccola, le sale a disposizione sono solo 6, traspare nel documento la decisione di non proporre al pubblico tutte le opere: "il grande numero opere richiede una selezione e individuazione delle epoche e delle scuole pittoriche". Ma in questo caso, gli estensori del documento si prendono cura, come non avevano fatto per la sezione russa, di definire alcune opere che vengono considerate di "importanza significativa per l'Ucraina e per l'Unione Sovietica" ad esempio nella sezione italiana descrivono 13 opere: tutte opere di grande fattura e di grandi pittori occidentali, ma che a parte il ritratto di un cardinale del Tiziano e il Bacio di Giuda del Caravaggio nessun'altra è riconducibile a motivi religiosi. Un'altra interessante sottolineatura di tale documento è che nelle due sezioni del Museo "il materiale è esposto in maniera tale che permette di svolgere le visite guidate secondo le scelte pianificate" ovviamente tutto nella nuova logica di fruizione della cultura che stava nascendo nel paese. Nell'ultima parte del documento vengono analizzate in maniera scrupolosa ed estremante moderna le statistiche delle visite, riportando puntualmente differenziando le visite singole e quelle organizzate, e soprattutto identificando le provenienze sociali dei visitatori anche se solo per quelli delle visite guidate. E' interessante riportare questa statistica (ottobre '22-ottobre'23) 20866 visitatori, di cui solo 3524 persone in 134 visite guidate e ben 17342 visitatori singoli non organizzati.

Proprio in tale documento, si trova modificato il titolo dell'opera in oggetto trasformato in un più laico *"Bacio di Giuda"* ritornando con il suo vecchio nome francese. Il suo autore è ancora identificato in Caravaggio, anche se nel testo viene chiamato Michel-Angelo Americio. La tela viene collocata nella sala numero 1, quella dedicata agli italiani, le altre cinque sale del Museo sono dedicate ai francesi, ai fiamminghi, agli olandesi, ai tedeschi antichi, agli spagnoli e nella sesta sala si collocano gli arazzi.

La collezione italiana che (rimasta dopo le scelte fatte dai curatori del Museo) viene ospitata in questa sala comprende: Francesco Albani, Carlo Dolci, Guido Reni, Paolo Veronese, Alessandro Magnasco, Canaletto, Salvatore Rosa, Michelangelo Merisi, Sassoferrato e Tiziano.

Tutti questi artisti citati con le loro opere, con altre nuove acquisizioni appaiono nella prima Guida del nuovo Museo pubblicata nel 1924 che era stato nel frattempo inaugurato all'inizio di quell'anno con il nome di Galleria della Pittura Antica. Il Museo era stato riorganizzato e le opere italiane esposte in due sale: nella numero 6 (Caravaggio, Veronese, Guido Reni, Salvator Rosa ecc.) e nella numero 7 (Dolci, Magnasco, Guercino, Canaletto ecc.).Nella guida per il *"Bacio di Giuda"* torna a chiamarsi il "*Tradimento di Giuda"* ed è recuperato il nome dell'autore in Michel-Angelo da-Caravaggio (1560 -1609)[65], vengono date illustrazioni generali delle sale elencando gli artisti con brevi descrizioni di tutte le opere, ma per Caravaggio la descrizione è del tutto diversa e particolareggiata. E' interessante leggere la traduzione letterale perché è significativa per capire quale giudizio era dato in quel momento dell'artista:

[65] Gallereia Starinnoj Givopisi (Galleria della Pittura Antica), Odessa, 1924, p. 12

«Un pittore di origine umile, uscito dal popolo, originale e particolare; lui tratta le figure dei suoi quadri con espressioni straordinarie molto simili al suo temperamento "selvaggio" impossibile da domare con una vita piena di avventure eccezionali». [66]

Se si accosta questa definizione della Guida sul Caravaggio all'incipit della stessa che è naturalmente una frase di Lenin che recita: «Senza una conoscenza chiara e precisa della cultura… creata da tutta l'umanità, … è impossibile costruire la cultura proletaria»[67] si può dire che in quel periodo Caravaggio era considerato un pittore RIVOLUZIONARIO a tutto tondo.

Comunque, il quadro sembra aver trovato nel museo di Odessa la propria sede stabile, anche se a detta del grande critico Lasareff, che nel 1926 che ha modo di vederlo, «il quadro è quasi nero per le varie redipinture e per gli strati di sporcizia che si sono accumulati nel tempo».[68] Evidentemente dal 1916 al 1926 nessun intervento conservativo era stato realizzato.

Nel frattempo, il museo aveva ancora cambiato il proprio nome in Galleria dell'Arte Europea Occidentale del quale nel 1937 fu pubblicata una guida.[69] Tale guida è decisamente diversa rispetto a quella del 1924, perché più ampia e documentata sui singoli autori, anche se rimangono imprecisioni sulle date di nascita e di morte, clamorose ad esempio nel caso del Caravaggio. Ma la cosa interessante che si trova nel testo è la conferma del giudizio, a questo punto si può dire politico, sul Caravaggio. Il pittore è definito «un uomo che proviene dal popolo»,[70] viene descritto come il caposcuola di una nuova pittura che si contrappone all'arte accademica. Il Caravaggio, scrivono, «ha influenzato tutta l'arte europea condizionando anche gli stessi accademici.»[71] Ma la cosa forse più importante è che questa guida nella propria premessa sottolinea di essere stata realizzata con l'aiuto del Museo Statale dell'Ermitage di Leningrado, e perciò rappresenta in pieno il pensiero sovietico ufficiale.

In tale guida viene presentato un primo tentativo di iconografia del quadro: «Caravaggio trasforma il tema religioso a lui affidato- Il tradimento di Giuda- attraverso l'utilizzo di personaggi presi dalle strade e dipinti dal vivo in Pittura di Genere. I soldati "romani" sono normali cavalieri italiani del'600 con armature medievali. Con l'aiuto delle ombre nere viene fortemente sottolineata la forma, perché Caravaggio cerca di dare alle figure più illusorietà. E' interessato all'approfondimento psicologico che nel quadro raggiunge raffigurando i personaggi solo nella loro parte superiore del corpo attirando l'attenzione verso la testa, guardare la testa di Giuda e dell'Apostolo a sinistra che grida.»[72]

Dalla lettura della stessa guida si scopre che il quadro è stato collocato nella sala numero 2, con un nuovo numero identificativo 89.[73]Viene modificato il nome del pittore in Caravaggio Michel

---

[66] Gallereia Starinnoj Givopisi (Galleria della Pittura Antica), Odessa, 1924, p.12

[67] V. Lenin dal discorso al Congresso della gioventù 04.10.1920

[68] LASAREFF, VICTOR, "Una nuova opera del Caravaggio "La presa di Cristo all'orto", in *Scritti di Storia dell'arte in onore di Mario Salm*i, vol. III, Roma, De Luca editore, 1963, p. 278

[69] Gallereia Zahidnoevropejskogo Mysteztva (Galleria dell'Arte dell'Europa Occidentale), Kiev, Mysteztvo,1937

[70] Gallereia Zahidnoevropejskogo Mysteztva, op. cit., p. 16

[71] Gallereia Zahidnoevropejskogo Mysteztva, op. cit., p. 16

[72] Gallereia Zahidnoevropejskogo Mysteztva, op. cit., p. 16

[73] Gallereia Zahidnoevropejskogo Mysteztva, op. cit., p. 54

Angelo Merisi. I dati anagrafici come detto sono assai imprecisi (1575-1642) nella scheda e ancor diversi poi nell'indice delle opere della stessa guida (1569-1609). Vengono indicate anche le misure dell'opera in 133x171,3, definite stavolta in centimetri che però sono diverse da quelle riportate nel 1874.

Gli eventi di carattere bellico evidentemente seguono il percorso di questa opera d'arte, infatti dopo la Prima Guerra mondiale e la Rivoluzione Russa anche la Seconda guerra mondiale impatta pesantemente sulla storia di questo quadro. L'invasione dell'Unione Sovietica, da parte delle forze dell'Asse, vide tra i primi obiettivi il tentativo di conquistare l'importante nodo navale di Odessa.[74]
Hitler affidò il grosso dell'offensiva alle truppe rumene del generale Antonescu, che negli accordi con il Terzo Reich aveva ricevuto la promessa di poter annettere alla Romania tutta la regione. La città resistette per 73 giorni (05.08-16.10.1941) all'assalto provocando forti perdite al nemico, ma alla metà di ottobre del 1941 si arrese e passò sotto il controllo dell'amministrazione rumena.
Le autorità sovietiche diramarono in tutte le grandi città possibili obbiettivi di occupazione, precise indicazioni per salvare il maggior numero di opere d'arte, portandole fuori dai Musei il più lontano possibile dal fronte. La circolare n. 423 del 19.07.1941 prescrive al direttore del Museo dell'Arte Occidentale,Tovarisch Zeiligher, di evacuare dal suo museo tutte le opere ritenute di valore e trasportarle, seguendo un itinerario indicato dal Comitato Esecutivo Regionale.[75] La circolare prevedeva che i vari responsabili avrebbero dovuto inviare dei rapporti dettagliati al Dipartimento Artistico del Comitato Esecutivo della Regione di Odessa. Tutte le opere dovevano essere impacchettate messe in casse e dopo caricate nei vagoni destinati a quel carico. Già due giorni dopo il 21.07.1941 fu creata una Commissione composta da tre persone (il Professore Fraerman, il Responsabile Scientifico Segal e il Curatore Museale Rapoport)[76] che selezionò 106 opere d'arte trasportabili, imballate in 10 casse di legno. Nell'archivio del Museo è rimasta una copia dattiloscritta di tale elenco vistata e firmata dai membri della Commissione.

Il *"Tradimento di Giuda"* non risulta essere presente nell'elenco stilato dalla Commissione,[77] ovviamente il motivo di questa assenza è sconosciuto, presumibilmente le dimensioni dell'opera (tra l'altro aumentate dalla sontuosa cornice) sconsigliarono tale evacuazione. E' da considerare che il trasporto era previsto via treno e non via mare come sarebbe stato naturale per una città portuale come Odessa, perché la flotta sovietica non controllava il Mar Nero e soprattutto perché tutte le navi non militari erano pronte all'evacuazione delle truppe schierate a difesa della città.
Comunque, per tutto il periodo dell'occupazione e dell'amministrazione rumena della città non ci sono notizie documentate sulla attività del Museo dove si sarebbe dovuto trovare il *"Tradimento di Giuda"* e le stesse informazioni mancano sugli altri musei della città. Mentre sono numerose le informazioni che riguardano le altre attività culturali cittadine sia per quanto riguarda il Teatro dell'Opera che la Sala Filarmonica. Certo è che furono riaperte al culto tutte le chiese ortodosse, cattoliche romane e cattoliche di rito greco che erano in grado di funzionare.
Il *"Tradimento di Giuda"* riappare di nuovo solo in un verbale del 1945 esattamente del 15 giugno 1945 verbale numero n.14 che si riconduce alla decisione n.318(del Comitato

[74] STANKO, VOLODYMYR, op. cit., p.368
[75] DOCUMENTO DEL MUSEO: Circolare N 423 dal 19 luglio 1941

[76] DOCUMENTO DEL MUSEO: Atto dal 21 luglio 1941 Evacuazione di 106 opere d'arte

[77] DOCUMENTO DEL MUSEO: Atto dal 21 luglio 1941 Evacuazione di 106 opere d'arte

Esecutivo)[78] nel quale si certifica una restituzione di opere d'arte tra cui è citato il quadro di Caravaggio il *"Tradimento di Giuda"* con il numero 2736. Ma la cosa più straordinaria o forse sconvolgente è che l'Ente "riconsegnatario" era la Comunità Cattolica Romana della città (identificata come tale in questo verbale) che in quella data riconsegna appunto al Comitato Regionale del Partito Comunista di Odessa una serie di opere, 15 opere per l'esattezza: 13 dipinti, una maiolica ed un tappeto persiano definite "come rubate dai Rumeni durante l'occupazione". Il tutto fatto in maniera estremamente formale, decisamente sovietica, attraverso un verbale dattiloscritto, firmato e vistato con tanto di timbri da tutte le autorità interessate. In tale documento sono nominati i rappresentanti del partito ma anche quello che viene chiamato il rappresentante della Comunità Cattolica (presumibilmente un prelato) definito compagno Boghinsky. Il verbale in questione è stato ritrovato nell'archivio del museo, grazie al ricordo di una anziana funzionaria, e quello riscoperto era evidentemente la copia del direttore, uno dei tre firmatari del documento, insieme al segretario del partito e al rappresentante della comunità cattolica. Ulteriori ricerche presso l'archivio di stato di Odessa, che pur non ha subito particolari danni dal periodo bellico tant'è che sono citate in questa ricerca documenti ritrovati di anni decisamente antecedenti il 1945, hanno comunque dato esito negativo, come le stesse ricerche presso l'Arcivescovado (tutti i loro archivi furono requisiti dall'autorità alla fine del 1945).
Tale documento a parere del Prof. Matteo Luigi Napolitano, Delegato Internazionale del Pontificio Comitato di Scienze Storiche della Città del Vaticano, è attualmente l'unico ufficialmente noto nel quale lo Stato Sovietico riconosce in un verbale d'incontro una Comunità Cattolica Romana come Interlocutore seppur per la sola restituzione di alcuni beni artistici.
Ciò potrebbe sottintendere una cosa del tutto inaspettata, e cioè che i massimi rappresentanti del potere sovietico di quella regione, oltre che trasferire come si è sempre saputo le grandi opere d'arte oltre gli Urali se non addirittura in Siberia potrebbero aver usato anche altri strumenti diciamo meno formali e meno ortodossi per tutelare tali opere. La tela del Caravaggio infatti, insieme ad almeno altre sei opere, tutte di proprietà del Museo, restituite a giugno del 1945 dalla Comunità Cattolica Romana non figurano negli elenchi delle opere che dovevano essere evacuate.
Insomma, per circa quattro anni (1941-1945), l'Arcivescovado Cattolico di Odessa forse ha custodito e forse salvato quindici opere d'arte che risultano nel verbale sopraindicato, riconsegnandole però alle Autorità soltanto 14 mesi dopo la liberazione della città (10 aprile 1944),[79] anche questo lascia perplessi.
Dall'archivio museale comunque sono riapparsi altri tre documenti tutti del Comitato delle Belle Arti dell'URSS che nello stesso periodo certificano il ritorno ad Odessa attraverso il museo di Kherson[80] (una città ad est di Odessa) di una grande quantità di opere d'arte, in un caso direttamente provenienti dalle città dove le opere erano state inviate nel 1941, in un altro definite recuperate fuori dal Paese e nell'ultimo riconsegnate direttamente dalla Romania.[81]
Questi tre verbali in qualche modo affermano ancora di più la singolarità del primo verbale citato nel quale appare il *"Tradimento di Giuda"*, perché definiscono il modus operandi di quel periodo, e cioè che l'Autorità Centrale fosse l'unica o tramite il Partito o tramite L'Armata Rossa, era responsabile della ricerca e restituzione alle singole strutture museali delle opere

[78] DOCUMENTO DEL MUSEO: Atto N 14 dal 15 giugno 1945 restituzione di 15 opere d'arte dalla Comunità Cattolica

[79] STANKO, VOLODYMYR, op. cit., p. 421

[80] DOCUMENTO DEL MUSEO: Atto N 2 dal 1 luglio 1945 rientro delle opere d'arte da Kherson; Atto N 52 dal 17 giugno 1946 rientro delle tele da Kherson

[81] DOCUMENTO DEL MUSEO: Atto dal 11giugno 1945 rientro dalla Romania

trafugate o “evacuate”.

Occorre arrivare al 1951 per avere nuove notizie del quadro sempre attribuito al Caravaggio, infatti in quell’anno fu inviato a Mosca alla Bottega Centrale Statale del Restauro “Igor’Grabar”.[82] Sotto la supervisione del capo restauratore Michail Butakov e con la direzione dei lavori da parte del prof. Sergey Ciurakov. Il quadro subì il primo vero restauro moderno.
Per gentile concessione dell’Istituto di Restauro GRABAR di Mosca, si sono potuti leggere tutti i verbali originali redatti durante il restauro e le foto relative al dipinto prima e dopo l’intervento che materialmente avvenne tra il 1953 e il 1955.[83] Le relazioni relative allo stato del quadro, i rilievi radiografici (rentghenogrammi) effettuati e le prime considerazioni dei tecnici davano un giudizio estremante sconfortante.

La prima osservazione degli esperti è che il quadro è stato reintelato nel passato e che sia la tela originale ma anche quella della reintelatura sono “consumate” e fortemente deteriorate.

Sono registrati difetti di adesione tra gli strati costitutivi: tra la pellicola pittorica e la preparazione e tra questa e la tela originale.

C’erano numerose perdite dello strato pittorico su tutta la superficie del dipinto: in particolare nei volti del Cristo, di Giuda e degli altri personaggi, sul braccio e sulla spalla del guerriero centrale e sulle mani del Cristo. I numerosi sollevamenti dello strato pittorico minacciavano di espandersi e staccarsi su tutta la superficie pittorica.

Lo strato di vernice superficiale appariva di un certo spessore, fortemente alterato e con numerosi graffi. Numerosi ritocchi grossolani eseguiti in precedenti interventi di restauro erano visibilmente alterati. Il quadro appariva notevolmente sporco e in un precario stato di conservazione.

Insomma, un intervento di restauro complesso e lungo che infatti durò quasi tre anni sul quale è inutile in questa fase soffermarsi, le radiografie effettuate sul quadro dall’Istituto Grabar purtroppo non sono state digitalizzate, e perciò non sono consultabili direttamente. Ma comunque sono interessanti i rapporti relativi a tali radiografie riportati in una relazione di cui purtroppo una parte non è presente nell’archivio, evidentemente perduta negli anni.

Sicuramente però tale restauro fu molto importante e profondo tanto che il Lasareff, che aveva visto il quadro nel 1926, rivedendolo nel 1957 affermava che “vedendo il quadro dopo il restauro rimasi colpito per la trasformazione avvenuta: era come se mi fossi trovato dinanzi a tutt’altro quadro, che mi conquistò subito per la drammaticità e l’eccezionale bellezza del colorito”.[84]

Proprio nell’anno precedente il 1956 nella rivista “*Iskusstvo” (Arte*) viene pubblicato dalla professoressa Maliskaya un lungo articolo dal titolo “*Un dipinto della scuola italiana nel museo di Odessa”*.[85] Questo articolo è molto importante, perché è la prima volta che un’esperta sovietica di storia dell’arte si occupa di questa tela. Ovviamente, partendo dalla citazione del

[82] DOCUMENTO DEL MUSEO: Passaporto del Restauro alla Bottega Centrale Grabar dal 1951-1955

[83] DOCUMENTO DEL MUSEO: Passaporto del Restauro alla Bottega Centrale Grabar dal 1951-1955

[84] LASAREFF, VICTOR, op. cit., pp. 278-279
[85] MALISKAYA, KSENIA, op. cit. p. 67

Bellori che aveva scritto della commissione al Caravaggio da parte dei Mattei, sposa l'ipotesi che la tela di Odessa è quella dipinta a Roma. Compara anche la tela presente nella collezione Ladis-Sannini di Firenze sullo stesso tema, che a suo dire non riesce ad esprimere la drammaticità caravaggesca, e analizzando anche altre tele conosciute del pittore (cena in Emmaus, la conversione di Paolo ecc..) si esprime in maniera molto decisa nell'attribuire il dipinto di Odessa a Michelangelo Merisi, datando l'opera tra il 1601 e il 1605.[86]

Questo aprì un ampio dibattito nel mondo degli storici dell'arte, in particolare ripreso da Bialostocky nel 1957 sulla rivista "*The Burlington Magazine*" in un articolo intitolato "*Recent research: Russia II*". Negli anni seguenti molte furono le posizioni espresse nel merito di questa attribuzione del quadro al Caravaggio, forse la più netta è quella già citata di Roberto Longhi che nel 1960.[87]
Comunque in Unione Sovietica tale attribuzione non fu mai messa in discussione, e la conferma si trova proprio nella prima uscita pubblica documentata del dipinto dal Museo di Odessa, dal 6 dicembre 1961 al 14 maggio 1962.[88] Il quadro definito del Caravaggio fu esposto alla Mostra dedicata all'Arte Italiana al Museo delle Belle Arti "A.Puskin" di Mosca.
Nell'agosto 1963[89] il quadro fu trasferito ancora una volta a Mosca, e questa volta il contesto nel quale fu esposta l'opera era decisamente più importante, perché la tela fu presentata ai partecipanti della Conferenza del Consiglio Internazionale dei Musei (ICOM), che in particolare si occupava in quella sessione a Mosca e a Leningrado dei problemi inerenti alla conservazione e al restauro.

Il Museo di Odessa nel frattempo cambia ancora una volta il proprio nome, che sarà quello che manterrà fino a giorni nostri: MUSEO DELL'ARTE OCCIDENTALE E ORIENTALE. Questo perché al Museo vengono assegnate una parte delle numerose opere d'arte arrivate in Unione Sovietica come donazioni o regali da vari paesi orientali (India, Giappone, Nepal, Iran ed altri). Il Museo si ristruttura ancora una volta riaprendo un'ala del palazzo e destinandola a tale scopo. Il 1973 è anche il momento di una nuova pubblicazione, stavolta un Catalogo,[90] nella cui introduzione si legge: «Contemporaneamente con l'arte accademica si sviluppa l'arte dei pittori-realisti, tra loro spicca in un modo particolare Michelangelo Merisi da Caravaggio. L'arte del quale è profondamente veritiera e permeata di spirito democratico. Nei suoi quadri di genere vengono raffigurati i volti della gente che proviene dal popolo e i i suoi temi religiosi sono saturati dal contenuto realistico (di vita) e molto spesso vengono trattati come i quadri della pittura di genere. Le composizioni dei suoi quadri sono laconiche. Le figure massicce delle persone acquisiscono una chiara espressione plastica e una tensione drammatica, grazie all'uso dei forti contrasti di luce e di ombra che era la tecnica artistica preferita dal Caravaggio e dai suoi seguaci. I quadri del pittore sono eseguiti con una gamma di colori sobria ma intensa. Nel Museo è esposta un'opera del Caravaggio la *" Cattura di Cristo".* Il tema è stato preso dal

[86] MALISKAYA, KSENIA, op. cit. p. 70
[87] LONGHI, ROBERTO, op. cit., p. 29
[88]DOCUMENTO DEL MUSEO: Atto dal 14 maggio 1962 invio dal Museo Puskin di Mosca ad Odessa

[89] DOCUMENTO DEL MUSEO: Atto dal 24 agosto 1963 invio a Mosca Convegno ICOM

[90] *Odesskij Muzej Zapadnogo i Vostochnogo iskusstva. Katalog. Otdel Zapadno-Evropejskogo iskusstva (Museo dell'Arte Occidentale e Orientale. Catalogo. Sezione dell'Arte dell'Europa Occidentale),* Kiev, Mysteztvo, 1973

Vangelo. Le sue opere hanno fortemente influenzato lo sviluppo dell'arte realistica non solo in Italia, ma anche negli altri paesi»[91]

E' nel settembre di quell'anno (1973) che per sei mesi il dipinto lascia Odessa per essere esposto nella sua prima grande mostra Internazionale "*Caravaggio e i Caravaggeschi*" all'Ermitage di Leningrado.[92] Una Mostra che raccoglie opere da vari paesi europei (catalogo a cura di Svetlana Vsevolozhskaia e di Irina V.Linnik),[93] e quello fu quasi sicuramente il luogo dove Maurizio Marini, critico d'arte italiano, forse conobbe il quadro dal vivo e da quella visione evidentemente ne ricavò il suo particolare giudizio definendolo "una replica del prototipo Mattei".[94]
Nel 1984 la Direzione del Museo e il Ministero della Cultura Sovietico decidono di pubblicare un libro album a colori dedicato alle opere esposte,[95] che è assai innovativo, nella sua forma e stesura, per la prima volta il testo è in tre lingue: Ucraino, Russo ed Inglese. Il formato è grande con una copertina rigida e all'interno trovano spazio molte foto delle opere presenti. Una novità decisamente determinata dal momento storico del regime. L'opera scelta per la copertina è una Madonna con Bambino in trono di scuola italiana dei primi anni del '500. Un'altra cosa da sottolineare di questa pubblicazione, è il prezzo di questo volume 20 rubli e 70 copechi, anche questo un chiaro segno dei tempi. Un prezzo per quei tempi decisamente elevato, si consideri che lo stipendio di una giovane insegnante di quel periodo era di 90 rubli e 90 copechi, insomma una pubblicazione che a differenza di quelle passate non era accessibile a tutti. La scelta dell'inglese risulta un primo accenno di politica culturale rivolta ai turisti, che già dai primi anni '80 potevano visitare Odessa, che era stata inserita dalle grandi società di navigazione insieme alla Crimea, come tappa sovietica per le crociere sul Bosforo e il Mar Nero.
Il libro modifica non solo la sua veste grafica, come sopra descritto, ma anche le modalità di descrizione delle opere più interessanti che trovano un proprio spazio in una propria scheda specifica, anche graficamente molto accurata. L'introduzione che in passato era corposa soprattutto dal punto di vista storico-artistico, nel nuovo libro ha poco spazio e si occupa in maggior misura della descrizione e della storia del palazzo dove ha sede il Museo. In ogni caso la scheda del quadro in questione è abbastanza completa, anche se con errori grossolani (ad esempio Asdrubale Mattei definito il committente del dipinto), e si concentra sull'iconografia dell'opera: «Dipinta per un patrizio romano Asdrubale Mattei, la composizione "*La cattura di Cristo*" è una delle due opere del Caravaggio presente nei musei dell'URSS (l'altra opera è il "*Suonatore di liuto*" conservata nell'Ermitage di Leningrado). Questo quadro segna l'inizio della maturità creativa dell'artista che sarebbe diventato il fondatore del realismo nella pittura europea. Il soggetto è basato su una storia del Vangelo, che racconta come Giuda attratto da una ricompensa di trenta monete d'argento tradì Gesù consegnandolo ai soldati romani. Considerando la Bibbia come la storia dell'umanità, come la gran parte dei suoi contemporanei, il Caravaggio da all'episodio del tradimento di Giuda un carattere psicologico e di genere.

[91] *Odesskij Muzej Zapadnogo i Vostochnogo iskusstva. Katalog.* Op. cit., pp. 9-10
[92] DOCUMENTO DEL MUSEO: Atto N 402 dal 4 settembre 1973 Mostra l'Ermitage

[93] VSEVOLOZHSKAYA, SVETLANA; LINNIK IRINA (a cura di) *Caravaggio e caravaggisti. Catalog vistavki cartin iz muzeev S.S.S.R. (Catalogo della Mostra dei quadri delle Gallerie dell'URSS),* Leningrado, Avrora, 1973

[94] MARINI, MAURIZIO, op. cit., p. 578
[95] LUZKEVICH, NEONILA; SOKOLOV, OLEG; SHELESTOVA, ELENA (a cura di), *Odessa Museum of Western and Oriental Art*, Kiev, Mysteztvo, 1984

L'attenzione dell'autore è concentrata sulla gamma delle emozioni umane. Cristo è privo di aureola, la sua testa è abbassata, ma si indovina la direzione dello sguardo che è rivolto verso le mani illuminate di luce. Le dita sottili sono intrecciate con un gesto di disperata arresa, ma nello stesso momento interrogativo e di rimprovero. Nell'apparente casualità della posizione delle figure si rivela però la chiara logica della costruzione della composizione che è caratteristica del Caravaggio. Tutti gli elementi sono subordinati ad un unico scopo; rivelare tutta la complessità del mondo interiore dell'uomo. Cosi, la figura immobile di Cristo è impotente e senza carattere, e proprio su quella figura si abbatte il potente movimento della folla, cosi l'interazione tra l'immagine dinamica della folla e la figura statica del Cristo esalta il tema della forza spirituale dell'uomo anche se fisicamente debole. Il quadro divenuto molto famoso già durante la vita del pittore, fu uno dei primi dipinti realistici della nuova era.»[96]

Negli anni successivi la mostra di Leningrado, il quadro non uscì più dalle sale di Odessa, ma d'altra parte proprio in quel periodo si dissolveva l'Unione Sovietica. L'Ucraina divenne indipendente, e disgraziatamente l'ultimo dei problemi per il Paese era la cultura. E non solo, all'inizio degli anni '90 le ricerche Cappelletti-Testa, il ritrovamento del quadro di Dublino, la sua presentazione e soprattutto la quantità di storici dell'arte di tutto il mondo (compresi quelli della ex Unione Sovietica) che attribuirono al Caravaggio l'opera di Dublino fecero declinare l'interesse per l'opera di Odessa. Nel 1998 comunque ripresero le uscite, stavolta in Europa: fu esposto nella mostra "Die Nacht" nella Neue Pinakothek di Monaco di Baviera,[97] per questa mostra il quadro fu assicurato per un valore di 1milione e 500mila marchi tedeschi (pari a circa 700mila euro attuali). Nel 2004/2005 la *"Cattura di Cristo"* partecipò anche alla mostra "El viaje a Compostela de Cosimo III Medici" a Santiago di Compostela. Alla fine del 2005 il dipinto partecipò all'evento più prestigioso di quel periodo a Milano a Palazzo Reale, nella mostra "Europa da Caravaggio a Mattia Preti" curata da Vittorio Sgarbi. Nel catalogo[98] viene presentato come attribuito a Michelangelo Merisi detto Caravaggio, il curatore Vittorio Sgarbi che firma la scheda del catalogo, pur non disconoscendo l'attribuzione universale di "originale" al quadro di Dublino, sposa e conferma la tesi di Maurizio Marini, che aveva definito il quadro una "replica" realizzata dallo stesso Caravaggio con il supporto dei suoi amici-discepoli, sul quale sono necessari, alla luce dell'attribuzione irlandese, ulteriori approfondimenti che lui definisce "una verifica".[99] Verifica che avrebbe potuta essere quella che fu iniziata dopo il ritorno a febbraio 2006 della tela ad Odessa, infatti il dipinto fu sottoposta ad una serie di esami radiografici e fotografici a luce radente, propedeutici ad un intervento di restauro conservativo effettuato da un'equipe di specialisti dell'Istituto del Restauro di Kiev.
L'intervento fu realizzato nel museo di Odessa senza spostare l'opera nei laboratori della Capitale è fu effettuato in sette giorni, dall'11 al 18 giugno 2006.
Di tale intervento leggendo la documentazione redatta,[100] si comprende il carattere poco invasivo scelto per operare sulla tela, i tecnici e gli specialisti si concentrano soprattutto sulla pulizia della superfice pittorica e sul ripristino della preparazione perduta o in fase di degrado.

---

[96] LUZKEVICH, NEONILA; SOKOLOV, OLEG; SHELESTOVA, ELENA (a cura di), op. cit., p. 217
[97] DOCUMENTO DEL MUSEO: Ordine N 410 dal 6 ottobre del 1998 del Ministero della Cultura ed Arte di Ucraina: partecipazione alla Mostra "Die Nacht" a Monaco di Baviera

[98]SGARBI, VITTORIO (a cura di), *Caravaggio e l'Europa: il movimento caravaggesco internazionale da Caravaggio a Mattia Preti*, Milano, Skira, 2005

[99] SGARBI, VITTORIO (a cura di), op. cit., p. 176
[100] DOCUMENTO DEL MUSEO: Passaporto del Restauro dal 11 al 18 giugno 2006

Nessuna analisi chimica fu realizzata sui pigmenti usati. Nelle considerazioni finali della relazione si sottolinea che la tela è di grana media (tipo teatrale) che i bordi del quadro sono stati ritagliati nel passato in maniera non lineare presumibilmente nell'Ottocento e, come già conosciuto dalla relazione del Grabar, al quadro è stato cambiato il telaio e risulta in ottime condizioni.
Nel Passaporto di restauro del quadro, gli specialisti dell'Istituto, a differenza di quelli che operarono tra il 1953 e il 1955, non danno conto delle radiografie del quadro e mancano completamente considerazioni sulle differenze tra il dipinto attuale e i cambiamenti documentati dalle radiografie stesse. In questo caso la "Verifica" invocata non avvenne di sicuro, ma dall'altra parte l'intervento durò pochi giorni, il quadro doveva essere riesposto nella galleria dopo questi lunghi periodi di assenza, visto che era già prevista per il 2006 un'altra uscita in Germania, e i turisti in città aumentavano. Il porto di Odessa proprio in quel periodo aveva allungato e riorganizzato le proprie banchine per accogliere i giganti delle crociere di quasi 300 metri di tutte le più grandi compagnie mondiali che scaricavo dalle navi migliaia di persone.
Comunque, nel settembre del 2006 la *"Cattura di Cristo"* è a Dusserdolf nel Kunst Palast Museum per la mostra "Caravaggio-Auf den Spuren eines Genies" (caravaggio-sulle orme di un genio) L'allestimento è curato da Juergen Harten con la consulenza del professor Maurizio Marini, ed è composto da dipinti originali, originali attribuiti e copie eseguite da artisti coevi del Caravaggio.
Questa sarà l'ultima volta che la tela uscirà dal confine della Ucraina per una esposizione, perché nella notte tra il 30 e il 31 luglio 2008 (il quadro era rientrato nel gennaio 2007 da Dusserdolf), non solo uscirà dal Museo di Odessa, ma anche non si sa come e quando, varcherà i confini del Paese, ma questa volta perché rubato. Ancora si sa ben poco di certo di questo atto criminale, visto che dal 2010 anno del ritrovamento del dipinto, arrotolato in un sacco di plastica in una stazione di Berlino, il procedimento penale non si è ancora concluso. Le poche cose di cui si ha certezza è che il furto fu decisamente semplice e facile. Pur essendo presente un custode notturno, il sistema d'allarme del museo perfettamente funzionante non scattò perché ad una delle finestre, dell'ala del palazzo dove si stavano effettuando lavori di manutenzione sulla facciata e sul tetto (dove naturalmente era montata un'impalcatura) fu diligentemente staccato un vetro permettendo al ladro o ai ladri di entrare. Il sistema d'allarme era tarato per scattare solo in caso di sfondamento delle porte e delle finestre e non prevedeva tale ipotesi e perciò non funzionò. E' ovvio immaginare che di questo particolare qualcuno aveva messo a conoscenza i ladri, che infatti potendo lavorare con questi presupposti non toccarono altre opere anche loro di grande valore, soprattutto autenticate come originali e anche di dimensioni decisamente più trasportabili, come i due apostoli di Franz Hals, Matteo e Luca. E' evidente che il furto era tra quelli che si definiscono su commissione, quello era il quadro da rubare. In maniera anche piuttosto maldestra, visto che il taglio della tela dalla cornice (documentato dalle foto della stampa e poi dalle misure dopo il ritrovamento) fu rozzo ed irregolare asportando una quantità di tela pari a cm. 127x167,5 (il restauro 2006 dava come misure 132,5x170), ma per fortuna nessuna delle figure della composizione fu toccata.
Comunque due anni dopo il quadro fu ritrovato a Berlino in Germania, casualmente la nazione dove erano avvenute le due ultime esposizioni della tela, nel frattempo molte cose erano successe in Ucraina. Un noto personaggio amante d'arte di Karchiv, città non lontana da Odessa, fu ritrovato ucciso in un cassonetto della spazzatura poco dopo il furto. Gli arresti della polizia tedesca ed ucraina portarono a ben 24 le persone in carcere, di cui due di queste sono già morte in questi anni.
Le condizioni del quadro al suo ritrovamento erano pessime: sulla tela appaiono una serie di strisce verticali dove il colore si è letteralmente staccato. Sulla base di una prima perizia molto sommaria effettuata al momento del ritorno del quadro in Ucraina il 10% dell'opera risultava

irrecuperabile. Dal momento della restituzione da parte delle autorità tedesca, che tra l'altro si erano rese disponibili anche ad una serie di operazioni di restauro sul dipinto, l'Autorità Giudiziaria Ucraina ha considerato l'opera "вещдок", cioè corpo del reato e come tale ne ha assunto direttamente la tutela affidandola per la propria custodia in maniera adeguata e sicura all'Istituto di Restauro di Kiev.
Nella primavera del 2017 è uscita una nuova pubblicazione[101] sul Museo a cura della direzione e significativa è stata scelta dell'immagine di copertina che ripropone proprio la *"Cattura di Cristo"*, "il quadro che non c'è", ma che evidentemente incomincia a mancare davvero a quel museo e a quella città.
Il 7 marzo del 2018 il Direttore del Museo dell'Arte Occidentale e Orientale ha potuto prendere visione dell'opera custodita nella Capitale ed ha presentato una richiesta alla Corte di far tornare al più presto il quadro alla visione del pubblico, e perciò di autorizzare l'inizio del restauro. Il 20 aprile del 2018 il Procuratore Generale Nazionale in visita ad Odessa per incontrare le Autorità Regionali, in una conferenza stampa ha annunciato il dissequestro dell'opera allo scopo di poter permettere una serie di interventi di restauro, che però al momento non sono stati ancora decisi.
Il 31 luglio 2018 si sono compiuti 10 anni da quando la *"Cattura di Cristo"* non è più visibile al pubblico.

Capitolo IX - ANALISI CHIMICA DEI PIGMENTI

Due sono i documenti a disposizione relativi ad analisi dei pigmenti effettuati sul quadro di Odessa e tutte e due dovrebbero collocarsi temporalmente dopo il 2010.
La prima prendendo spunto dalla pubblicazione dell'articolo di Claudio Seccaroni in "*Caravaggio's painting technique*"[102] cerca sulla base di una comparazione tra la tavolozza del Caravaggio e la tavolozza utilizzata nel quadro di Odessa di determinare similitudini tecniche e chimiche tra le due tele. ("Risultati della ricerca di autenticazione dell'autore")
La seconda è quella effettuata al ritorno del quadro in Ucraina dalla Germania dopo il furto, su richiesta si può immaginare delle Autorità, per accertare che la tela ritrovata fosse davvero quella portata via dal Museo dell'Arte Occidentale ed Orientale di Odessa. ("Risultati dell'analisi della preparazione e dei pigmenti")
Queste due analisi sono le uniche a disposizione, e sono relativamente recenti collocandosi indicativamente come detto dopo il 2010, e per quanto riguarda almeno una di esse, la seconda, è stata effettuata certamente dall'equipe dell'Istituto del Restauro di Kiev.
Il documento che fa riferimento alla prima analisi ("Risultati della ricerca di autenticazione dell'autore") è decisamente scarno, non ha una propria intestazione e perciò non si può determinare con certezza da chi sia stato scritto, anche se nel testo si fa riferimento "ai nostri risultati ottenuti" e perciò si deve presupporre che sia stata effettuata anche questa da tecnici dell'istituto statale del restauro. Anche se i campioni prelevati non sono gli stessi della seconda Analisi.

---

[101] SAULENKO, LUDMILA, GLEBOVA, IRYNA (a cura di), *Odesskij Muzej Zapadnogo i Vostochnogo iskusstva (Museo dell'Arte Occidentale e Orientale di Odessa),* Kiev, Mysteztvo, 2016

[102] SECCARONI, CLAUDIO, "Some considerations on Caravaggio's palette", in *Caravaggio's painting technique.* Proceedings of the CHARISMA worshop, Nardini Editore Kermesquaderni, 2013, pp. 79-83

Questa breve relazione elenca in maniera piuttosto succinta "la tavolozza" riportata dalla ricerca dello Specialista dell'Enea, basata come è noto sull'esame dei pigmenti di quindici opere del Caravaggio. Nel documento si precisa che sono stati effettuati tre prelievi di campioni:
il campione n.1 dal viso (fronte) della figura nella parte sinistra del quadro, dalle coordinate riportate[103] non è ben identificabile se tale viso sia quello del Cristo o del giovane fuggente;
il campione n.2 dalla mano della seconda figura sulla sinistra, anche in questo caso le coordinate non definiscono bene tale figura, perché seguendo i dati la mano in oggetto sarebbe quella di Giuda sul corpo del Cristo, che è la terza figura;[104]
il campione n.3 è chiaramente identificato nell'ultima figura a destra il servo che tiene la lanterna.
I ricercatori scegliendo questi tre campioni sembrerebbero identificare che il loro interesse fosse concentrato sui pigmenti usati per raffigurare la pelle umana. Infatti, una delle considerazioni presenti nell'articolo del prof. Seccaroni è proprio quella di sottolineare quanto il Caravaggio non utilizzasse il cinabro per dipingere la pelle. Ne consegue che tali campioni sono stati scelti per determinare i pigmenti di colore e il loro utilizzo solo in determinate parti dell'opera, per poter comparare gli stessi a quelli usati comunemente dal Caravaggio. Il risultato è che:
Usando il metodo della analisi spettrale delle emissioni si è determinata la composizione dei pigmenti degli strati pittorici usati per raffigurare la pelle umana. Il cinabro è assente in maniera assoluta nel colore utilizzato per raffigurare le parti de corpo: viso, mani e fronti. Dall'esame di campioni prelevati sulla tela (qui si evince che chi ha scritto il documento aveva a disposizione anche le analisi degli altri campioni) il cinabro è presente nelle parti raffiguranti le vesti. Vengono identificati anche altri pigmenti di colore ed analizzati:
Il bianco è puro bianco di piombo negli strati pittorici e non si riscontra gesso.
Per il giallo è utilizzato giallo di piombo stagno (stannato di piombo) e giallo di Napoli (antimoniato di piombo).
Per quanto riguarda il blu, si ritrova nella parte pittorica bianca una piccola quantità di blu oltremare naturale, mentre il mantello del Cristo è realizzato con l'uso di azzurrite direttamente nella preparazione[105].
La relazione non determina alcun giudizio su tale analisi parallela, perché il testo ritrovato non è completo ed è mancante almeno dell'esame dei pigmenti verdi e delle Conclusioni Finali.
La seconda analisi ("Risultati delle analisi del "ground" e dei pigmenti") effettuata sicuramente dopo il luglio 2010, aveva la funzione di esame e comparazione dei pigmenti della tela del dipinto ritrovata con quelli presenti nella tela rimasta attaccata al telaio dopo il taglio dei ladri. La comparazione ha avuto un risultato positivo e i tecnici hanno potuto stabilire che il dipinto ritrovato era lo stesso tagliato dal telaio rimasto nel Museo. In ogni caso questa analisi è supportata da una documentazione completa degli esami fatti su otto campioni (tre dei quali raccolti in coppia in prossimità dei tagli della tela), di cui due della preparazione. Di questi sono stati realizzati microsezioni trasversali che sono state studiate con luce bianca polarizzata e con raggi UV. (Sia l'intera composizione della preparazione che la composizione dei pigmenti sono stati determinati con la spettrometria IR, emissioni spettrali, lumininescente e analisi microchimica e termochimica).
I pigmenti ritrovati sono per il bianco: bianco di piombo e aggiunte di oltremare naturale; per il giallo: biacca (piombo bianco), giallo piombo stagno e giallo di Napoli; nel rosso: cinabro e

[103] Le coordinate presenti nelle due analisi non coincidono dal punto di vista numerico, ciò potrebbe essere derivato dal fatto che le due analisi sono state effettuate l'una sulla tela rientrata a Kiev dopo il furto (127x167,5) e l'altra sulla tela non tagliata (134x172,5) o più semplicemente da un errata trascrizione dei dati.
[104] In questo caso la contraddizione è palese le coordinate indicano la mano di Giuda, ma il testo recita testualmente" la mano **della** seconda figura nella parte sinistra del quadro" e non la mano **nella** seconda figura.
[105] In questo caso la relazione specifica che esiste una differenza dal quadro di Dublino dove gli strati pittorici sono uno di azzurrite e l'altro di indaco.

biacca; per quanto riguarda “il bluastro scuro” una serie di pigmenti azzurrite miscelata con cinabro, giallo piombo stagno giallo di Napoli e varie aggiunte di ocra, nero carbone e nero minerale.
Le due analisi sostanzialmente concordano sul tipo di pigmenti identificati nel dipinto, anche se in alcuni casi lasciano dubbi sul come sono stati definiti i pigmenti. Ad esempio, in tutte e due le relazioni si fa riferimento al giallo di Napoli (antimoniato di piombo) e al giallo di piombo stagno (stannato di piombo), ma non si specifica se tali componenti appartengono allo stesso pigmento oppure a due pigmenti gialli diversi. E in questo caso sarebbe stato importante avere questa specifica, perché ad esempio è noto che nei primi anni del Seicento a Roma era in uso anche un pigmento giallo contenente contemporaneamente piombo stagno ed antimonio. Un’altra contraddizione è che il bianco in una delle relazioni è definito bianco di piombo e in un’altra bianco di piombo con aggiunta di oltremare, e ancora per la veste blu in una tesi è costituita da azzurrite e nell’altra in una composizione di azzurrite, cinabro, giallo, piombo stagno e si potrebbe continuare esaminando anche le definizioni del rosso delle vesti, in un caso cinabro e nell’altro cinabro e bianco di piombo.
Comunque, al di là delle contraddizioni che non si possono comprendere in quanto almeno una delle due relazioni non ha riferimenti precisi, prendendo in considerazione quella di cui si ha la certezza degli autori, una cosa sembra apparire chiara è che se la tela esaminata fosse davvero quella commissionata da Asdrubale Mattei, il copista ha sicuramente utilizzato per quanto riguarda i colori, materiali di ottima qualità non certo per il livello dei 12 scudi pagati.
Le conclusioni che trae la seconda relazione, quella che doveva determinare se la tela ritrovata era la stessa rubata e che per quanto riguarda i pigmenti esaminati sono coerenti tra di loro e che appartengono ad una unica tela di pittura italiana del XVII secolo.

CONSIDERAZIONI FINALI

Il lavoro che ho sviluppato in questi mesi sul quadro la *“Cattura di Cristo”* esposto fino al 2008 al Museo dell’Arte Occidentale e Orientale di Odessa in Ucraina, mi ha portato a fare le mie ricerche tra un gran numero di documenti custoditi negli Archivi e nelle Biblioteche, o digitalizzati in almeno quattro paesi d’Europa. A partire dall‘Ucraina e dalla Russia per il periodo 1870- 2017, in Italia per tutta la documentazione dal 1602 fino ai giorni d’oggi e poi in Francia per quanto riguarda tutto l’Ottocento. Di grande aiuto sono stati i siti americani e francesi dove ho trovato un gran numero di opere digitalizzate in particolare Gallica, Google books, Academia.edu e il Getty Provenance Index, oltre che naturalmente la Fondazione Zeri di Bologna.

Non potendo di nuovo vedere dal vivo il quadro in questi mesi di ricerca, visto che il quadro non è più esposto da 10 anni per le vicissitudini che ho descritto nella tesi, per ricostruire le sensazioni, le impressioni e le emozioni che la tela mi aveva dato nelle innumerevoli volte che avevo potuto vederla in precedenza (ho dovuto fare un lavoro di ricerca nel mio passato). Uno sforzo di memoria che alla fine ha avuto un risvolto molto positivo proprio sul lavoro da svolgere perché ogni ricordo collocato in momenti diversi della mia vita, dalla mia adolescenza alla mia età adulta, ogni volta mi ha fatto riemergere sfaccettature nuove forse prima mai ben colte.

E’ difficile capire per un Italiano come uno straniero, per di più di un Paese decisamente lontano geograficamente e culturalmente, possa vivere la cultura italiana. Per chi come me, e sinceramente non so spiegarle perché, l’Italia, la lingua italiana e ovviamente la sua arte sono

sempre stati un mito, anche un quadro assume un valore molto più forte di quanto, appunto nessun italiano, possa immaginare.

La *"Cattura di Cristo"* del Caravaggio (mi permetto di definirlo così perché così è stato per me per anni) di Odessa è proprio in questa categoria, non solo un semplice quadro, ma il simbolo di una cultura di millenni. Se in più ci si aggiunge che questo quadro era proprio nella mia città, una grande città certo, ma nulla rispetto alle grandi e più importanti Kiev, Mosca o Leningrado (ovviamente parlo del primo periodo della mia vita) è come paragonarlo al valore della Cappella Sistina o del Colosseo per un romano.

Ma fatte queste premesse voglio spiegare quale percorso, quali scoperte e soprattutto a quali nuove conoscenze sono arrivata in questo mio lavoro.

Prima fra tutte l'aver trovato una relativa inconsistenza di studi, articoli o ricerche su questo quadro, ovviamente a parte quelle citate nella tesi, nel periodo moderno, in particolare tra gli specialisti della Unione Sovietica prima e dell'Ucraina poi. Ma questa considerazione non si differenzia molto neanche per gli esperti occidentali, che poco hanno scritto sull'opera di Odessa, forse influenzati da quel giudizio del grande Roberto Longhi che la definiva la "migliore copia". Un'altra cosa che ho trovato ripetuta più e più volte per ciò che attiene a questa opera sono "le ripetizioni degli errori", sulle date di nascita o di morte dell'artista, molto frequenti nei vari cataloghi e guide pubblicate. E non solo, molto spesso ho trovato incertezze di date sugli spostamenti dell'opera, ripetuti in maniera precisa articolo dopo articolo. Senza poi parlare della attribuzione, ovviamente inattaccabile nel mio Paese fino al 1993, e poi di colpo correttamente cambiata alla luce delle nuove documentate scoperte, ma in maniera completamente remissiva. Non ho trovato nessuno studio di uno storico dell'arte, almeno in Ucraina, che a fronte di queste nuove scoperte sulla tela di Dublino, abbia iniziato un lavoro di ricerca per capire qual'era il vero autore della tela di Odessa. Solo cambiamenti di valutazione che in alcuni casi hanno rasentato il ridicolo: "vedendo il quadro di Dublino si capisce che quello di Odessa è una copia" oppure esperti storici che hanno dichiarato e scritto che il quadro di Odessa è chiaramente di Giovanni Attili, perché se ne riconosce il modo di dipingere e le pennellate, e l'uso di un certo tipo di imprimitura tipica delle sue opere. Eppure, non si conosce una sola opera di tale pittore (almeno così mi risulta) e perciò è impossibile riconoscerne lo stile, questo nome viene fuori solo dalla ricerca Cappelletti-Testa, perché appare in una ricevuta come il copista a cui è assegnato il compito di dipingere il quadro per Asdrubale Mattei. Ovviamente questi sono gli esperti ai quali il Tribunale si è rivolto in questi anni per la valutazione sull'attribuzione del quadro, sul suo teorico valore commerciale prima del furto, e per il suo attuale valore dopo il furto e soprattutto sulla necessità di un restauro in tempi rapidi!

Sulla base di questa situazione, sulla pochezza degli studi sul quadro e soprattutto sul disinteresse causato dal declassamento dello stesso dopo il '93, che si è accentuato dopo il furto e il ritrovamento, ho deciso di iniziare la mia ricerca tentando di trovare documenti su Alexander Basilewky e in particolare mi sono concentrata sulla sua vita a Parigi, e sinceramente in quel momento ho scoperto il mondo meraviglioso delle aste parigine dell'Ottocento.

Ho iniziato una puntigliosa ricerca di tutte le opere messe in vendita (dal 1803 al 1870), la mia ipotesi di partenza era che proprio in un'asta Il Basilewsky avesse acquisito il quadro. Sinceramente in quelle settimane mi si è aperto un mondo, nel quale grandi eredità si liquidavano in tre giorni all'hotel Drouot, ma nello stesso luogo si dichiaravano vere o proprie dilapidazioni di patrimoni chissà come persi.

La ricerca, onestamente, non mi ha portato ad avere un dato certo su dove e quando fu acquistato il quadro, ma di sicuro due indizi interessanti sono venuti fuori, due vendite: una per un'opera attribuita al Caravaggio e l'altra attribuita a Gherardo delle Notti. E queste due scoperte, mi hanno fatto riflettere molto sullo scambio avvenuto alla fine del Settecento nell'attribuzione della *"Presa di Cristo"* proprio in casa Mattei, sulle imprecisioni delle fonti una fra tutte il Bellori che per anni è stato la fonte più autorevole su questo quadro, dalla sua descrizione davvero precisa, sappiamo che il committente fu Asdrubale Mattei e non Ciriaco. Insomma, ad un certo punto della ricerca ho sentito la necessità di rileggere con maggiore attenzione tutte le pubblicazioni di Mia Cinotti, Maurizio Marini e vari altri e anche la scheda della Mostra di Milano di Vittorio Sgarbi, per intraprendere un nuovo filone di ricerca che partiva da Napoli ed in particolare dal testamento Massa. Non mi dilungo perché nella tesi credo di aver ricostruito spero chiaramente i passaggi documentati almeno fino al 1688. E poi mi sono fatta coinvolgere proprio da quello scambio di attribuzione avvenuto in casa Mattei. Come ho cercato di descrivere nel testo ho ritrovato in palazzo Barberini di nuovo un Gherardo delle Notti, in alcuni casi descritto proprio come il nostro quadro e non solo nel titolo, ma soprattutto nella composizione a figure intere, con il servo che tiene la lanterna ecc.

Ma perché tutte queste suggestioni? Il perché è facilmente spiegabile, nel luglio del 2017 sono riuscita ad avere tutta la serie delle radiografie effettuate al quadro di Odessa nel giugno 2006. Al mio ritorno in Italia ho iniziato a visionare tutte le radiografie (30) confrontandole con tutte le foto anche dei particolari del quadro (quasi 90) verificando un discreto numero di diversità tra le une e le altre. Ovviamente la mia osservazione si è basata solo ed esclusivamente sulla mia capacità "di vedere", nel senso che non sono stata in grado, non avendone la professionalità, di distinguere in modo scientifico i cambiamenti. Nel dicembre del 2017 mi sono arrivate le relazioni del restauro dal Grabar di Mosca, e in quel momento ho potuto avere a disposizione una serie di osservazioni scientifiche sulle radiografie da loro effettuate nel 1951. Disgraziatamente Il Grabar che ha tutto questo materiale digitalizzato, ha perso una parte della relazione (una pagina) proprio sulle radiografie, ma comunque ciò che ho trovato nelle pagine esistenti mi ha dato alcune conferme di ciò che avevo "visto".

Le differenze tra il dipinto e le radiografie sono in alcuni casi decisamente evidenti e riguardano talvolta dei piccoli particolari, ma sono anche veri e propri cambiamenti delle figure che fanno parte della composizione.

Nello specifico queste differenze riguardano alcuni particolari inerenti il posizionamento delle dita del Cristo che si sovrappongono in maniera diversa, un differente spazio di luce (seppur minimo) intorno al perno dell'elmo di un soldato, ma la cosa più rilevante ed importante e che proprio questo perno è del tutto diverso nella sua forma tra la radiografia e il quadro. Nella radiografia tale perno ha la forma di una borchia chiaramente tridimensionale, mentre nel dipinto ha una forma piatta che richiama una sorta di fiore con tanto di petali. E ancora le pieghe del mantello del Cristo sopra la mano sinistra di Giuda, la forma diversa del naso di uno dei soldati.

Poi guardando con attenzione la mano del "servo" che sostiene la lanterna si nota una serie di cambiamenti significativi: il filo che fa da manico alla lanterna è dipinto prima dietro alla mano e poi, lo si ritrova davanti alla mano. Lo stesso posizionamento della mano è ritoccato sensibilmente sia nella sua collocazione spaziale, nella prima versione dipinta più in basso, e sia nella piega a sinistra e ciò si identifica ampiamente da un doppio dito della mano stessa,

anche il panneggio vicino al polso è diverso. Il pittore sembra aver dipinto una versione della mano per poi coprirla con fondo scuro/nero e stendere la versione definitiva con un pigmento sicuramente meno radiopaco rispetto alla prima versione.

Ultimo e forse più importante è proprio il volto del "servo" nei quali molti vedono un autoritratto del Caravaggio "giovane", nelle radiografie si evidenzia chiaramente che il volto, fermo restando che assomiglia molto al giovane del dipinto, è un volto decisamente più anziano (tra l'altro si nota una correzione della forma del naso che appare con un doppio tratto). Questa è la cosa che mi ha colpito di più è come se ci fosse ritratto il Caravaggio, ma in un'altra età e direi anche con un'espressione decisamente diversa: un uomo stanco, afflitto impotente, molto differente dal giovane curioso che appare nel dipinto. Mi sembra di vedere nella radiografia per questo personaggio lo stesso atteggiamento che ha il Cristo del quadro di Odessa "impotente", differente dal quadro di Dublino nel quale il Cristo appare rassegnato, ma non certo impotente. Questo mi ha fatto fantasticare, e sottolineo solo fantasticare sull'ipotesi che il dipinto di Odessa può forse collocarsi in un altro momento nel tempo…forse con un Caravaggio che fuggito da Roma non riesce a tornarvi: un Caravaggio "stanco e vecchio" come il suo servo e "impotente" appunto come suo Cristo.

E' interessante notare queste radiografie, non solo sulle suggestioni che possono creare queste ampiamente citate "modifiche", ma in parallelo allo studio del 2012, sviluppato dalla National Gallery of Ireland Conservation Department in collaborazione con Charisma Advanced Research Programme nell'ambito del progetto MI ME CA (Michelangelo Merisi da Caravaggio Conservazione e Analisi) illustrato del professor Simone Mancini (curatore dellle opere pittoriche della Irish Gallery) nel suo articolo: "Caravaggio's Techinique: 'The Taking of Christ', Advanced Research into Practice and Process" Pubblicato nella rivista Studies: An Irish Quaterly Review. Tne Arts and Jesuit influence in the Era of Catholic Reform, pubblicato nel 2014.

I vari esami radiografici e a infrarossi sulla tela di Dublino sottolineano quante poche siano state le correzioni "minor pentimenti (changes)" li definisce l'autore, rispetto alla stesura definitiva del dipinto: "l'orecchio di Giuda è il più evidente, ci sono poi dei cambiamenti nelle mani del Cristo, dove le dita erano incrociate in maniera differente; e ancora in alcuni contorni di figure: il naso, e la fronte di Giuda e del soldato del lato destro".[106]

Da queste analisi ne scaturisce un'opera nella quale l'artista lavora con estrema determinazione, senza avere ripensamenti di nessun tipo per quanto attiene la composizione e il posizionamento delle figure sulla tela, che come già detto, subiscono solo piccole correzioni, "sbavature".

Questo chiaramente stride fortemente con l'analisi radiografica del quadro di Odessa nel quale come si è già detto, le modifiche o pentimenti che dir si voglia sono numerose e spesso di sostanza. Riguardano il posizionamento di parti delle figure nello spazio come nel caso della mano e del braccio del servo, o scelte di particolari completamente diversi (borchia dell'elmo) oltre che naturalmente la ben citata figura del servo, che addirittura si trasfigura tra stesura

[106] MANCINI, SIMONE, "Caravaggio's Technique : 'The Taking of Christ', Advanced Resaerch into Practice and Process", *Studies : An Irish Quarterly Review*, vol. 104, n.416, winter 2015-2016, p. 405

radiografica e quella pittorica definitiva. E poi ultimo, ma non certamente meno importante, anzi fondamentale nell'analisi iconografica del quadro: un Cristo decisamente diverso nelle sue sembianze e nel suo essere.

Considerando che questo quadro (quello di Odessa) dovrebbe essere stato realizzato da un "copista" che lavorava di fronte all'Originale, sono piuttosto singolari questi "errori", a fronte di una riproduzione sostanzialmente perfetta di tutte le figure della composizione. Potrebbe far pensare ad un copista decisamente poco capace, ma al di là del fatto che il D'Attili (il copista) è completamente sconosciuto per le sue opere, sembra essere impossibile che Asdrubale Mattei pagò ben 12 scudi per tale copia. Visto che era conosciuto come piuttosto "tirato" nei suoi compensi (basta vedere l'elenco delle sue commesse che non competono certo con gli scudi pagati per le singole opere a quelli elargiti dal fratello Ciriaco) e poi non è possibile credere che proprio lui tanto abile nelle sue scelte pittoriche avrebbe mai scelto per la sua copia un "inesperto".

Essendo la copia dell'Originale presente a palazzo Mattei, come poteva il Committente accettare che proprio la figura più importante del quadro: il Cristo, potesse essere tanto diversa nei caratteri e nell'immagine pittorica del tanto agognato Caravaggio del fratello Ciriaco.

Queste considerazioni continuano ad aleggiare in tutta la mia ricerca e certamente non sono riuscita a trovare risposte adeguate, per dissipare questi dubbi su queste che sembrano contraddizioni piuttosto di peso.

E' vero che in questi problemi che ho incontrato non sono stata aiutata dalla mancanza di studi e ricerche realizzate nel periodo sovietico, se si escludono gli articoli della Maliskaya e di Lazareff. Di certo negli anni che vanno dal 1993 (dal momento in cui è stata scoperta la tela di Dublino) ad oggi non si è mai realizzata un'analisi comparativa delle due tele. Nessuno neppure in Ucraina ha mai analizzato e studiato attentamente, ad esempio le radiografie e gli infrarossi del quadro che pur avevano a disposizione già dal 2006 in tempi recenti, se non addirittura dal 1955 andando a ritroso nel tempo. Insomma, non esiste alcuna pubblicazione da parte di studiosi ucraini, sempre che non si vogliano considerare "studi" le tradizionali schede del quadro riportate nei vari cataloghi, e neppur ovviamente gli studiosi occidentali hanno mai approfondito nulla sulla *"Cattura di Cristo"* di Odessa. E' rimasta senza risposta quella necessità di approfondimenti su questa tela che era insita in quel giudizio controcorrente del professor Maurizi Marini che definiva la tela "la replica del prototipo Mattei" e che in tempi recenti il professor Sgarbi nella già citata presentazione del quadro nella mostra di Milano, immaginava necessaria di ulteriori approfondimenti. Ovviamente per questo non ha certo giovato il furto del 2008 e questo forzato "sequestro giudiziario" che al di là dei buoni propositi espressi dalle Autorità ancora continua de facto.

BIBLIOGRAFIA

ALDIMARI, DON BIAGIO, Historia genealogica della famiglia Carafa, libro III, Napoli, Stamperia di Giacomo Raillard, 1691

BELLORI, GIOVANNI PIETRO*, Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti moderni*, Parte Prima, Roma, 1672

BENEDETTI, SERGIO, "Caravaggio's 'taking of Christ', a masterpiece rerdiscovered", *The Burlington magazine*, vol. 135, n. 1088, november 1993, pp. 731-741

BENEDETTI, SERGIO, "La Cattura di Cristo o, più correttamente, la Presa di Cristo nell'orto di Caravaggio", in BISCOTTINI, PAOLO (a cura di) *Caravaggio. Cattura di Cristo*, Milano, Grafiche Colombo, 2004

BISCOTTINI, PAOLO, "La Cattura di Cristo di Caravaggio. I rendiconti significativi del naturalismo", in BISCOTTINI, PAOLO (a cura di) *Caravaggio. Cattura di Cristo*, Milano, Grafiche Colombo, 2004

BULWER, JOHN, *Chirologia: or the Naturale Language of the Hand Chiromania: or the Art of Manuall Rhetorike,* London, 1644

CAPACCIO, GUILIO CESARE, *Il forestiero*, Napoli,1634

CAPPELLETTI, FRANCESCA; TESTA LAURA, "I quadri di Caravaggio nella collezione Mattei. I nuovi documenti e i riscontri con le fonti*", Storia dell'arte*, n. 69, 1990, pp. 234-244

CAPPELLETTI, FRANCESCA; TESTA, LAURA, *Il trattenimento di virtuosi – le collezioni seicentesche di quadri nei palazzi Mattei di Roma,* Roma, 1994

Catalogue des tableaux anciens et modernes… : que composaient le Gabinet et l'Atelier de M.Rouillard, Hotels des ventes, Rue de Jeneurs 19, 21 fevrier 1853, Paris, Maulde et Renou, 1853

Catalogue d'une importante reunion d'objects d'art et de curiosité provenant de la Collection de M.***, Hotel Drouot, vente 13, 14, 15 décembre 1864, comissaire-priseur M. Charles Pillet

Catalogue des tableaux anciens et modernes… : Collection de M. de B***… Vente le mercredi 4 mars 1868, Hotel des comissaires – priseurs, Rue Drouot N. 5, comissaire- priseur M. Charles Pillet

CINOTTI, MINA, *Michelangelo Merisi detto il Caravaggio: tutte le opere*, Bergamo, Poligrafiche Bolis, 1983

CINOTTI, MINA, "Vita del Caravaggio: novità 1983-1988", in Caravaggio: nuove riflessioni in Quaderni di Palazzo Venezia,6, 1989, pp. 79-94

COLONNA DI STIGLIANO, FRANCESCO, "Inventario dei quadri di casa Colonna fatto da Luca Giordano", *Napoli Nobilissima,* vol. IV, fasc. I, gennaio 1895, pp. 29-32

COEN, PAOLO, *Il mercato dei quadri a Roma nel diciottesimo secolo. La domanda, l'offerta e la circolazione delle opere in un grande centro artistico,* Firenze, Leo S. Olschki editore, 2010 (II vol.)

CRIVELLI, LUIGI," Una lettura spirituale", in BISCOTTINI, PAOLO (a cura di) *Caravaggio. Cattura di Cristo*, Milano, Grafiche Colombo, 2004

CURZIETTI, JACOPO, "Un interrogativo sulla "Presa di Cristo" del Caravaggio", in *Studi sul Barocco romano. Scritti in onore di Maurizio Fagiolo dell'Arco,* Milano, Skira, 2004, pp. 29-34

CURZIETTI, JACOPO, "Archivio Caravaggio. Indagine e ricerca documentaria: alcune riflessioni", in STRINATI, CLAUDIO (a cura di), *Caravaggio vero*, Reggio Emilia, Scripta Maneant, 2014, pp. 391-402

DELFINO, ANTONIO, "Documenti inediti per alcuni pittori napoletani del'600 e l'inventario dei beni lasciati da Lanfranco Massa, con una breve biografia (tratti dall'Archivio Storico del Banco di Napoli e dall'Archivio di Stato di Napoli)", in *Ricerche sul '600 napoletano*, Milano, Edizioni "L&T", 1985

FLYNN, KATHERINE, "More on the provenance of Caravaggio's 'Taking of Christ', *The Burlington magazine*, CLIII, august, 2011, p.529

Gallereia Starinnoj Givopisi (Galleria della Pittura Antica), Odessa, 1924

Gallereia Zahidnoevropejskogo Mysteztva (Galleria dell'Arte dell'Europa Occidentale), Kiev, Mysteztvo,1937

KRYZANOVSKAYA, MARTA,"Alexandr Petrovich Basilevsky. A great collector of medieval and Renaissance works of art*", Journal of the History of Collections*, n. 2, 1990, pp. 143 -153

LAPUCCI, ROBERTA, "La tecnica del Caravaggio: materiali e metodi", in GREGORI, MINA (a cura di), *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Come nascono i Capolavori*, Milano, Electa, 1991, pp. 31-52

LASAREFF, VICTOR, "Una nuova opera del Caravaggio "La presa di Cristo all'orto", in *Scritti di Storia dell'arte in onore di Mario Salm*i, vol. III, Roma, De Luca editore, 1963, pp. 275-285

LAFENESTRE, GEORGES, *La tradition dans la peinture française*, Paris, Société Française D'Edition D'Art L.- Henry May, 1898

LEJEUNE, THEODORE, *Guide teorique et pratique de l'amateurs de tableaux. Etudies sur les imitateuers et les copistes des Maitres de toutes les écoles dont les œuvres forment la base ordinaire des galeries*, vol. III, Paris, Jules Renouard Libraire- Editore, 1865

LONGHI, ROBERTO," Un originale del Caravaggio, Rouen e il problema delle copie caravaggesche", *Paragone*, n. 121, gennaio 1960, pp. 23-36

LUZKEVICH, NEONILA; SOKOLOV, OLEG; SHELESTOVA, ELENA (a cura di), *Odessa Museum of Western and Oriental Art*, Kiev, Mysteztvo, 1984

MACIOCE, STEFANIA, Michelangelo Merisi da Caravaggio. Documenti, fonti,e inventari 1513-1875. II edizione corretta, integrata e aggiornata, Roma, 2010

MALISKAYA, KSENIA, "*Kartina italjanskoi skoly is Odesskogo Museja (Un quadro di scuola italiana al Museo di Odessa)"*, Iskusstvo, n. 4, (XIX) 1956, pp. 67-70

MANCINI, SIMONE, "Caravaggio's Technique : 'The Taking of Christ', Advanced Resaerch into Practice and Process", *Studies : An Irish Quarterly Review*, vol. 104, n.416, winter 2015-2016, pp. 400-409

MARINI, MAURIZIO, *Caravaggio «Pictor praestantissimus*», Roma, New Compton Editori, 2015

Mémoires du Prince Pierre Dolgoroukow, Geneva, 1867, I, pp. 272- 273

MOIR, ALFRED, *Caravaggio and his copyists*, New York, New York University Press, 1976

Odesskij Muzej Zapadnogo i Vostochnogo iskusstva. Katalog. Otdel Zapadno-Evropejskogo iskusstva (Museo dell'Arte Occidentale e Orientale. Catalogo. Sezione dell'Arte dell'Europa Occidentale), Kiev, Mysteztvo, 1973

RUOTOLO, RENATO, *Ricerche sul '600 napoletano. Mercanti -collezionisti fiamminghi a Napoli. Gaspare Roomer e i Vandeneynden,* Massa Lubrense, Napoli, Tip. "G. Scarpati", 1982

SAULENKO, LUDMILA, GLEBOVA, IRYNA (a cura di), *Odesskij Muzej Zapadnogo i Vostochnogo iskusstva (Museo dell'Arte Occidentale e Orientale di Odessa),* Kiev, Mysteztvo, 2016

SCALETTI, FABBIO," La ridda delle attribuzioni", in STRINATI, CLAUDIO (a cura di), *Caravaggio vero*, Reggio Emilia, Scripta Maneant, 2014, pp.339-389

SGARBI, VITTORIO (a cura di), *Caravaggio e l'Europa: il movimento caravaggesco internazionale da Caravaggio a Mattia Preti*, Milano, Skira, 2005

SOMOV, ANDREY (a cura di), *Katalog proizvedenij inostrannoj zhivopisi (originalov i kopij) (Catalogo delle opere di pittura straniera (originali e copie)*, vol. II,San Pietroburgo, 1874

STANKO, VOLODYMYR (a cura di) *Istoriya Odesy* (Storia di Odessa), Odesa, Druk, 2002

SECCARONI, CLAUDIO, "A new survey of Caravaggio's canvases and preparatory layers: materials and aesthetic effects", in *Caravaggio's painting technique*. Proceedings of the CHARISMA worshop, Nardini Editore Kermesquaderni, 2013, pp. 59-67

SECCARONI, CLAUDIO, "Some considerations on Caravaggio's palette", in *Caravaggio's painting technique.* Proceedings of the CHARISMA worshop, Nardini Editore Kermesquaderni, 2013, pp. 79-83

TERZAGHI, MARIA CRISTINA, *Caravaggio, Annibale Carracci, Guido Reni. Tra le ricevute del banco Herrera & Costa*, "L'ERMA" di BRETSCHNEIDER", 2007

TERZAGHI, MARIA CRISTINA "Caravaggio tra coppie e rifiuti", *Paragone*, n.82, novembre 2008, pp. 32-71

VSEVOLOZHSKAYA, SVETLANA; LINNIK IRINA (a cura di) *Caravaggio e caravaggisti. Catalog vistavki cartin iz muzeev S.S.S.R. (Catalogo della Mostra dei quadri delle Gallerie dell'URSS),* Leningrado, Avrora, 1973

WILSON, JAKE, " Addition to the provenance of Caravaggio's 'Taking of Christ', *The Burlington magazine*, CLI, october 2009, p.69

APPARATI:

DOCUMENTI SUL DIPINTO

Archivio Statale della Regione di Odessa ASRO

- ASRO fondo 367, descrizione 1, faldone 18

Museo dell'Arte Occidentale e Orientale:

- Rapporto sulle attività del Museo Statale delle Belle Arti per 1922-1923 l'anno operativo

- Circolare N 423 dal 19 luglio 1941

- Atto dal 21 luglio 1941 Evacuazione di 106 opere d'arte

- Atto dal 11giugno 1945 rientro dalla Romania

- Atto N 14 dal 15 giugno 1945 restituzione di 15 opere d'arte dalla Comunità Cattolica

- Atto N 2 dal 1 luglio 1945 rientro delle opere d'arte da Kherson

- Atto N 52 dal 17 giugno 1946 rientro delle tele da Kherson

- Inventario del Museo, iniziato nel 1950

- Passaporto del Restauro alla Bottega Centrale Grabar dal 1951-1955

- Atto del 1961 rifiuto trasporto a Mosca

- Atto dal 14 maggio 1962 invio dal Museo Puskin di Mosca ad Odessa

- Atto dal 24 agosto 1963 invio a Mosca Convegno ICOM

- Atto N 402 dal 4 settembre 1973 Mostra l'Ermitage

- Atto N 29 dal 30 gennaio 1974 rientro dall'Ermitage ad Odessa

- Atto dal 1 febbraio 1974 rientrato al Museo di Odessa

- Ordine N 410 dal 6 ottobre del 1998 del Ministero della Cultura ed Arte di Ucraina: partecipazione alla Mostra "Die Nacht" a Monaco di Baviera

- Passaporto del Restauro dal 11 al 18 giugno 2006

GUIDE DI ROMA

-1725 PANCIROLO; POSTERLA, FRANCESCO, *Roma sacra, e moderna con una esatta notizia delle Basiliche, Chiese, Ospedali, Monasteri, Confraternite, Collegi, Librarie, Accademie, Palazzi, Ville, Pitture, Scolture, e Statue più famose, opere pie, Stazioni, e Reliquie de Santi,* Roma, Nella Stamperia del Mainardi

-1763 VASI, GIUSEPPE, *Itinerario istruttivo diviso in otto stazioni o giornate per ritrovare con facilità tutte le antiche e moderne magnificenze di Roma dedicato a Gloriosi Apostoli S. Pietro e S. Paolo,* Roma, Nella Stamperia di Marco Pagliarini

-1763 TITI, FILIPPO, *Descrizione delle Pitture, Sculture e Architetture esposte al pubblico in Roma,* Roma, Nella Stamperia di Marco Pagliarini

-1765 VASI, GIUSEPPE, *Indice istorico del gran prospetto di Roma dedicato alla Sagra Maestà Cattolica di Carlo III Re delle Spagne ovvero itinerario istruttivo per ritrovare con facilità tutte le antiche e moderne magnificenze di Roma, con una breve digressione sopra alcune Città e Castelli Suburbani,* Roma, Nella Stamperia di Marco Pagliarini

-1784 *Nuova descrizione di Roma antica, e moderna e di tutti li più nobili monumenti sagri, e profani che sono in essa, e nelle sue vicinanze: cioè Archi, Tempj, Anfiteatri, Cerchi, Obelischi, Basiliche e Chiese, colla notizia delle Reliquie più insigni, che si conservano in esse, Palazzi, Biblioteche, Musei, e Ville, Pitture, Scolture co' nomi de' più celebri Architetti, Pittori, e Scultori fino al presente; ed in fine la Cronologia di tutt'i Pontefici Romani,* Roma, Per il Cannetti all'Arco della Ciamb

-1791 VASI, MARIANO ROMANO, *Itinerario istruttivo di Roma o sia descrizione generale delle opere più insigni di Pittura, Scultura e Architettura,* Tomo I-II, Roma, Per Luigi Perego Salvioni Stampatore Vaticano

-1792 WATKINS, THOMAS, *Travels through SWISSERLAND, ITALY, SICILY, the GREEK ISLANDS, to CONSTANTINOPLE; through part of Greece, RAGUSA and the DALMATIAN ISLES; in a series of letters to PENNYRE WATKINS in the years 1787, 1788,1789,* Vol. I, London

-1794 VASI, MARIANO ROMANO, *Itinerario istruttivo di Roma o descrizione generale delle opere più insigni di Pittura, Scultura e Archtettura e di tutti i monumenti antichi e moderni di questa città, e part delle sue adiacenze,* Roma, Per Luigi Perego Salvioni Stampatore Vaticano

-1794 MANAZZALE, ANDRE', *Rome et ses environs. Avec une description Générale trés-exacte de tous ses Monuments anciens, & un abrégé de ses beautés les plus remarquables, en modern, comme les meilleures Peintures, Scultures & Architetures,* Tomo II, Florence

-1802 MANAZZALE, ANDRE', *Rome et ses environs. Avec une description Générale trés-exacte de tous ses Monuments anciens, & un abrégé de ses beautés les plus remarquables, en modern, comme les meilleures Peintures, Scultures & Architetures,* Tomo I- II, Roma

-1816 MANAZZALE, ANDREA; PIALE, STEFANO, *Itinerario di Roma e suoi contorni o sia descrizione de'monumenti antichi e moderni coll'indicazione delle più belle Pitture, Sculture ed Architetture,* Tomo II, Roma, Dei Torchj Del Mordacchini

-1816 MANAZZALE, ANDRE', *Itineraire instructif de Rome et ses environs ou description de tous ses Monuments anciens e modernes et abrégé de ses beautés comme les meilleures Peintures, Scultures & Architetures,* Tomo I, Roma

-1817 MANAZZALE, ANDREA, PIALE, STEFANO, *Itinerario di Roma e suoi contorni o sia descrizione de'monumenti antichi e moderni coll'indicazione delle più belle Pitture, Sculture ed Architetture,* Tomo I, Roma, Dei Torchj Del Mordacchini

-1818 VASI, MARINO, CAVAGLIER; NIBBY, ANTONIO, *Itinerario istruttivo di Roma antica e moderna ovvero descrizione generale dei monumenti antichi e moderni e delle opere le più insigni di pittura, scultura e architettura di questa ALMA CITTA' e delle sue vicinanze*, Roma, Nella Stamperia de Romanis

-1820 FEA, CARLO, *Nuova descrizione di Roma antica e moderna e de'suoi contorni sue rarità specialmente dopo le nuove scoperte cogli scavi arricchita dalle vedute più interessanti compilata per uso de'colti viaggiatori,* Tomo I- II. Roma, Dai Torchi di Crispino Puccinelli

-1824 FEA, CARLO, *Descrizione di Roma e suoi contorni abbellita della pianta e delle vedute le più interessanti della medesima,* Tomo II, Roma, Dai Torchi di Crispino Puccinelli

-1824 VASI, MARIANO; NIBBY, ANTONIO, *Itinerario istruttivo di Roma e delle sue vicinanze compilato già da Mariano Vasi ora riveduto, corretto e accresciuto secondo lo stato attuale dei monumenti,* Tomo I, Roma, Presso Luigi Nicoletti all'antica Calcografia Vasi

-1833 GANDINI, FRANCESCO, *Viaggi in Italia,* Vol. VI, Cremona, Presso Luigi De-Micheli

-1834 MELCHIORRI, GIUSEPPE, MARCHESE, *Nuova guida metodica di Roma e suoi contorni,* Volume unico diviso in tre parti, Roma

-1841 NIBBY, ANTONIO*, Roma nell'anno MDCCCXXXVIII*, Parte seconda moderna, Roma, Tipografia delle Belli Arti

-1846 PISTOLESI, ERASMO, *Descrizione di Roma e suoi contorni con nuovo metodo breve e facile per vedere la città in otto giorni,* Roma, Per Editore Giovanni Gallarini

-1850 NIBBY, ANTONIO, *Itinerario di Roma e delle sue vicinanze compilato secondo il metodo di M. Vasi,* Tomo I, Roma, Tipografia Aurels

-1856 MELCHIORRI, GIUSEPPE, MARCHESE, *Guida metodica di Roma e suoi contorni. Opera arricchita da 4 grandi piante e di 40 tavole incise in rame rappresentanti i principali monumenti della città,* Volume unico, Roma, Si vende nella Tipografia Tiberina

-1856 PIRANESI, ERASMO, *Descrizione di Roma e suoi contorni con nuovo metodo breve e facile per vedere la città in otto giorni,* Roma, Per Editore Giovanni Gallarini

-1861 BONFIGLI, FRANCESCO SAVERIO, *Roma veduta in otto giorni*, Roma

-1869 PELLEGRINI, ANGELO, *Itinerario o guida monumentale di Roma antica e moderna e suoi dintorni*, Roma, Vincenzo Sciomer Editore piazza di Pasquino

-1870 NIBBY, ANTONIO, *Itinerario di Roma e delle sue vicinanze compilato secondo il metodo di M. Vasi*, Roma, Tipografia di Enrico Sinimberghi

SITOGRAFIA

http://progettocultura.prod.h-art.it/it/palazzo-zevallos-stigliano/il-percorso-espositivo/la-storia/lo-smembramento-della-propriet%C3%A0 23.11.2017

http://212.189.172.98:8080/scritturedidonne/index.jsp 20.01.2018

http://www.getty.edu/research/tools/provenance/search.html 15.10.2017

http://ekatalog.lplib.ru/elb/707.pdf 25.10.2017

http://www.fondazionezeri.unibo.it/it 14.11.2017

RINGRAZIAMENTI

Per la loro grande amicizia in questi anni, per il loro enorme aiuto e il loro sostegno fondamentale per il compimento di questa lunga e affascinante ricerca:

- la Dottoressa **Ludmila Lukiyanovna Saulenko** già Direttrice del Museo d'Arte Occidentale e Orientale di Odessa;

- la Dottoressa **Iryna Yurievna Glebova** Vice Direttrice del Museo d'Arte Occidentale e Orientale di Odessa;

Per la loro grande collaborazione nella ricerca del materiale e dei documenti in Ucraina e in Russia che hanno permesso la costruzione di questa tesi.

L'Architetto dottor Igor Borisovich Poronik Direttore del Museo d'Arte Occidentale e Orientale di Odessa, la dottoressa Luisa Nikolaevna Scheglova Conservatore Archivista dello stesso Museo.

L'Archivio Statale della Regione di Odessa.

La Biblioteca Scientifica Statale "Maxim Gorky" di Odessa.

L'Ufficio Stampa dell'Istituto Centrale di Restauro "Igor'Grabar" di Mosca.

La Direzione dell'Accademia delle Belle Arti di San Pietroburgo.

L'Ingegnere Colonnello e mio caro zio Nikolaj Dmitrievich Kajdash.

Il dottor Victor Anatolievich Korobov, responsabile del laboratorio di restauro della pittura a olio del Museo Ermitage di San Pietroburgo.

La dottoressa Kamilla Burkhanovna Kalinina collaboratrice scientifica senior del Dipartimento di Perizia tecnico-scentifica del Museo Ermitage di San Pietroburgo.

L'Arcidiocesi di Odessa e Simferopoli della Chiesa Cattolica Romana.

Per collaborazione nelle ricerche in Italia un ringraziamento alle dottoresse Chiara Barbujani e Egidia Mosca della Biblioteca di Lettere e Filosofia dell'Università di Ferrara e la dottoressa Laura Chiodi della Biblioteca Comunale Ariostea di Ferrara.

Un affettuoso e caro ringraziamento al Professor Renato Ruotolo per la sua paziente attenzione e soprattutto per la sua grande disponibilità che mi ha permesso la conoscenza del mondo napoletano dell'arte del Seicento.

Un ringraziamento alla dottoressa Fausta Speranza, redattrice dell'Osservatore Romano che mi ha permesso di conoscere il **Professore Matteo Luigi Napolitano**, Delegato Internazionale del Pontificio Comitato di Scienze Storiche della Città del Vaticano, che ha supportato con il suo esperto parere la parte storica di questa tesi relativa al ruolo della Chiesa Cattolica Romana ad Odessa nel 1945.